

PT
1
N48
v.21

New German Review

f Germanic Studies

Vol. 21 : 2005-2006

CALL FOR PAPERS

Volume 22, 2006-2007

Since 1985, the *New German Review* has been a medium for graduate students to share their ideas with the academic community worldwide. We publish articles on German, Scandinavian and Dutch literature, but we strongly encourage contributions within the broader field of Germanic studies, including history, culture, and linguistics. Book reviews, new translations, and interviews also form an essential part of our publication. The *New German Review* is peer-reviewed and edited by graduate students in the Department of Germanic Languages at UCLA. As a supplement to the traditional bound volumes, each issue is also published on the NGR website. All contributions will be listed in the MLA database.

Submissions must comply with the MLA style, articles should be between 15 and 25 pages, and book reviews should not exceed 3 pages. Please submit manuscripts prepared for blind review in both triplicate and electronic form by Friday, December 1st, 2006 to:

New German Review
Department of Germanic Languages
212 Royce Hall
Box 951539
University of California, Los Angeles
CA 90095-1539

Email: NGR@humnet.ucla.edu



**New German
Review**

A Journal of Germanic Studies

Volume 21
2005 - 2006



New German Review

Volume 21, 2005 - 2006

Executive Editors

Andrea Kindler

Cora Lacatus

Assistant Editors

Karina Marie Ash

Alina Romo

Victor Fusilero

Editorial Board

Teresa Breyer Benjamin Harry Barbara Hui

Jonathan Jones Brenna Reinhardt Eva Mauer

Cover Art

AKAY

New German Review is published by graduate students of the Department of Germanic Languages at UCLA. Views expressed in the journal are not necessarily those of the Editors, the Department of Germanic Languages, or the Regents of the University of California. Subscription rates are \$8.00 for individuals, \$14.00 for institutions. Please make checks payable to Regents-UC. Manuscripts should be prepared in accordance with the 2003 *MLA Handbook* Sixth Edition (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages at approximately 250 words per page, including documentation. Please direct inquiries regarding orders, subscriptions, submissions, and advertising information to:

New German Review
Department of Germanic Languages
212 Royce Hall, Box 951539
University of California, Los Angeles
CA 90095-1539
ngr@humnet.ucla.edu

Printed by DeHART Printing Services, 3265 Scott Blvd, Santa Clara, CA 95054
Funding provided by the UCLA Graduate Students' Association and the UCLA Department of Germanic Languages
ISSN 0889-0145

Copyright (c) 2006 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

Table of Contents

Articles

Voices of Late GDR Youth BROOKE KREITINGER.....	6
Arminius, Thusnelda und die Erfindung der Heimat: Johanna Franul von Weißenthurns Drama „Herrmann“ JENS KUGELE.....	21
Der naive und der sentimentalische Held bei Schiller oder Über die Kluft zwischen dem schönen Bild der Antike und der Entfremdung in der Neuzeit ANA FOTEVA.....	36
Cassandra Reconsidered: The New Concept of a Woman-Myth in the 20th Century FOTEINI GAREFALAKIS	51
Meta-Poetry and Painting in the Renaissance: The Self-Conscious Medium and Constructions of the Subject in Word and Image LAURA SAGER.....	65

Book Review

Leslie A. Adelson. <i>The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration</i> . New York: Palgrave Macmillan, 2005. ADILE ESEN.....	91
---	----

Featured Artist

AKAY or the Beauty of Street Art CORA LACATUS.....	94
Contributors.....	99

Voices of Late GDR Youth

Brooke Kreifinger

“...Man schickt seine Texte, zu einem Buch gebündelt, in eine Welt, von der man zuerst einmal nicht allzu viel weiß – hierin besteht das Abenteuer, in das man sich begibt mit dem Verfassen von Literatur” (Hilbig 155). Commenting on Claudia Rusch’s book *Meine freie deutsche Jugend*, Wolfgang Hilbig begins his appraisal, and praise, of the author’s work by indicating that the adventure of writing comes from the risk a writer takes in sending her book into a world about which she may not know all too much. Interestingly enough, this world is also the source of the experiences one collects through life. Therefore, literature affords the reader an opportunity to imagine this somewhat unknown world through another person’s eyes and, thus, perhaps gain insight into an entirely different set of life experiences, in this case, childhood and youth in the late GDR.

The following discussion entails the analysis of the experiences of two young authors, Claudia Rusch and Jana Hensel, whose childhood and youth were divided by the collapse of the GDR and the subsequent reunification of East and West Germany. Rusch, born in 1971, and Hensel, born in 1976, were growing up during the last decade and a half of the GDR and were in their teens when the Wall fell. They have written immensely popular, while at the same time highly criticized, personal accounts of their childhood and adolescence, *Meine freie deutsche Jugend* (2003) and *Zonenkinder* (2002), respectively. I intend to examine the literary characteristics of their books both individually and comparatively, while also considering the context of the discourse of remembering the GDR in terms of literary trends such as pop literature. In my discussion I will also address the critical reception of these books that calls into question the authenticity of these authors on the basis of their age and as voices of the late-GDR youth. Furthermore, I intend to demonstrate that considering these works beyond their aesthetic properties and criticisms thereof provides an informative and valuable view into the cultural formation of late GDR youth in the transition since the fall of the Wall to recent times.

Two Different Voices

Claudia Rusch was eighteen at the time of the *Wende*. Her youth was colored by experiences as a child of dissident parents who were closely acquainted to the prominent dissident Robert Havemann, a university professor put under house arrest for years because of his criticisms of socialism. Due to their status as dissidents and their relationship to the Havemanns, Rusch's family was under continual surveillance by the Stasi.

She tells her story through 35 short episodes which elucidate elements of her childhood and youth under socialism, allowing the reader to understand how these experiences manifested themselves in terms of Rusch's relationships and choices in life. She implements a reflective tone that is often ironic, humorous, at times serious, but in the end, effective in portraying a picture of everyday life in the GDR in terms of how a young person as a child of dissidents may have experienced it.

The reader is brought into the private sphere of Rusch's family and becomes privy to a sense of their life as they try to remain subtle and undetected in their disagreement with the socialist system under which they are forced to live. Throughout her narratives one understands Rusch's continuous struggle and the façade of a good GDR citizen she must portray as a child of closet dissidents in order to fit in amongst her peers. Her relationship to the GDR also reveals a recurring theme of confinement. Rusch harbors an intense desire to experience the world beyond the borders of the GDR, and this desire manifests as a telling fascination, if not obsession, with France. The omnipresence of the Stasi and its effects on her life before and after the fall of the Wall also represent topics of her memories.

A feature of Rusch's book that should be emphasized for important purposes in following parts of this discussion is the fact that she writes entirely from her unique perspective about her own life. She employs the first person "*ich*" throughout her story, and the reader understands that she is expressing her experiences and memories alone. Rusch emphasizes this herself, "*Ich weiß genau, in welchem Land ich groß geworden bin. Niemand kann mir unterstellen, ich wüsste nicht, wovon ich rede*" (35). This personal perspective becomes essential in comparing her book to that of Jana Hensel's.

Hensel was thirteen years old in the fall of 1989. She grew up in Leipzig in what she constructs as a politically loyal family, which for Hensel herself meant participating in the state sponsored and school-associated

events, clubs and groups connected with a childhood in the GDR. Her main motivation for telling her story is clearly expressed as a realization that after the fall of communism the society around her focused on the future of a unified country rather than reflecting on the past. Therefore, she believes the memories of her past are fading, so before she forgets her GDR childhood, she wants to look back and reestablish those memories.

Hensel discusses the struggle of finding and understanding her identity in a time when life as she knew it changed entirely with the *Wende* and unification. She describes the differences between *Ossis* and *Wessis* and how these differences have played a role on the way to assimilation between the two sides of the formerly divided Germany. Her connections to her childhood are represented by remembering the goods and objects, as well as the groups and organizations which played a role in the daily life of children in the GDR. In addition, she discusses generational issues as she expresses her parents's struggles to find employment and understand the new system in which they live.

In contrast to Rusch's story, Hensel chose to tell her story by shifting from her own personal perspective to employing a collective "wir." This difference between the two books has created a concern, namely that of authenticity, which has been frequently pointed out by critics. The authenticity of Hensel's process of remembering is questioned as she attempts to depict the average GDR childhood for her entire generation. She becomes a spokesperson for her generation from the beginning of her book, as the following statement illustrates:

Ganz so, wie unser ganzes Land es sich gewünscht hatte, ist nichts übrig geblieben von unserer Kindheit, und auf einmal, wo wir erwachsen sind und es beinahe zu spät scheint, bemerke ich all die verlorenen Erinnerungen." (14)

As mentioned previously, based on this dissimilarity alone one could conclude that Rusch provides a more authentic means of remembering her childhood. However, the criticism which these two works have come under is indicative of a debate that laments much more than the issue of authenticity, yet by its nature it encompasses both books in its scope. Certain issues at the heart of this debate raise the question of what defines literature and the concern of whether the authors are writing in an attempt to profit from their memories. In turn, this question of profitability calls into play the term *Ostalgie*, especially regarding Hensel's book with its many references to products from the GDR.

Another condition that also affects the reception of these books is the fact that they are difficult to classify into any particular genre. They have been regarded as "genuine coming-of-age stories" (Mittman 2),

Belletristik in the east, Sachbuch in *Der Spiegel*, “Memoiren einer Noch-nicht-mal-Dreißigjährigen, fiktionale (Selbsterkenntnis-) Prosa” in reference to *Zonenkinder* (Jung 125), or similar to the pop literature of the nineties. These two stories indeed carry the characteristics of various rubrics of literature; however, I find it is helpful to consider them in terms of pop literature.

Remembering the late GDR through a Pop Literature Lens

In his article “The Failure of German Intellectuals” (1991), German scholar and professor at Columbia University, Andreas Huyssen discusses the situation that resulted for the writers, artists and other intellectual elite as communism collapsed and the framework under which intellectuals were forced to function suddenly changed entirely:

Complex patterns of censorship and self-censorship, resistance and critique, the carving out in recent years of protected niches and spaces for a new kind of subcultural discourse outside the system of censorship [...] have all collapsed, opening up a void into which market forces rush like air into a formerly airless space. (115)

As this restrictive framework suddenly disappeared, works written by East German authors have taken on a style that would not have been permitted by the government of the GDR. Shortly after the fall of the Wall, Huyssen prophesized the eventual shift to a style of literature that would incorporate both remembering and the effect of the newly introduced market economy as the instability and difficulties of unification wore on with time. He believed these conditions would “result in the forging of a nostalgic GDR identity that feeds on the hazy beautification of a past that Westerners will never understand since they have not lived it” (115).

Huyssen’s description of “hazy beautification” leads to the heated debate over the literature that has evolved over the past fifteen years since the dissolution of the GDR and the unification of the East and West. This concern is also expressed by Thomas Jung, University of Potsdam, in his article entitled “Phantomschmerz beim Ausverkauf der Erinnerung.” Jung makes the point that he finds it strange none of *die Alten*, of whom he mentions Christa Wolf, Christoph Hein, Volker Braun and Günter de Bruyn, have ever achieved the bestseller status that Hensel has. He describes what he considers to be two distinct manners by which an author achieves great success, the first being “man begibt sich auf das unsichere, weil kaum durchsichtige Terrain der Interna des Literaturbetriebs” (123) or one attempts to figure out which message could rouse

the interest of the *Zeitgeist*. He believes Hensel did take a literary leap of faith but rather took the latter course and intentionally wrote her book with the hope of creating a bestseller by trying to speak to a large audience as a representative for an entire generation and by mentioning myriad everyday products and goods that existed in the GDR.

What Jung seems to be indicating are the narrow confines of the current trends in the literary world for remembering the GDR. One option describes “highbrow” literature written in the tradition of *die Alten* who took risks yet still functioned under the repressive framework imposed upon them by the SED. The other option appears to be selling out in an atmosphere where one profits from creating a book that either caters to the desires of a western audience or tugs at the heartstrings of the eastern audience through *Ostalgie*, by which is meant “...a nostalgia industry in the former East Germany that has entailed the revival, reproduction, and commercialization of GDR products as well as the ‘museumification’ of GDR everyday life” (Berdahl 193).

With books such as *Meine freie deutsche Jugend* and *Zonenkinder*, critics fear that the GDR is being misrepresented and an idea of “Es war doch ganz schön hier” (Jung 121) is established. I would argue that rather than misconstruing the reality of what life was like in the GDR, when the books of Hensel and Rusch are considered in terms of recent pop literature one can perhaps understand their memories of the GDR in a more positive light. In an article entitled “New German Pop Literature,” Torsten Liesegang, University of Karlsruhe, addresses some of the same concerns as Jung, but rather than seeing them as fatal characteristics which strip these texts of their validity, he discusses them as a result of the context from which they manifest.

This newer version of pop literature came about in the mid- to late-nineties as pop authors rose to celebrity status. Liesegang describes the phenomenon, “In Germany, pop literature became a catchy brand name for a recognizable group of authors and for a fast-written, easy-to-digest commodity, produced for and well-received by a young audience” (262). For many, the concern lies with the idea of the literature as a commodity, thus in turn making the process of remembering a commodity. However, it would appear to be human nature to connect memories with certain everyday objects and their branding. Unfortunately, the influence of consumerism has taken advantage of this material connection to the past. As a result it brings into question the presence of these objects in such stories as Hensel’s and Rusch’s. The question is posed whether they are truly a means of remembering or whether they are included in the stories as an attempt to make a profit. Or perhaps remembering the “things” of the past indicates a lack of something or a dissatisfaction in the present (Scribner

3), a topic which will be further addressed in following parts of this discussion.

Liesegang's description of this newer version of pop literature applies more specifically to works written between 1995-2000, yet many of the same features apply to later works, such as Rusch's and Hensel's. He explains that the most salient characteristic portrayed by the variety of different books which fall under the umbrella of pop literature is the author's attempt to establish an identity in a new system. In both *Meine freie deutsche Jugend* and *Zonenkinder*, this search for an identity is an underlying theme throughout the books. The identity of the child during the time of the GDR is explored and this exploration continues into the period after the fall of the Wall as the young women try to make sense of their world and figure out their relationship to a unified Germany.

The success of these books could be "based on the fact that pop literature found an audience outside the traditional polarity between "artistic" literature and merely entertaining fiction" (Liesegang 274). Deviating from aesthetic norms, which is in part what many literary critics such as Jung are lamenting, may also have contributed to why these authors achieved such popularity. Their format affords them "an expression of authenticity that is gained or strengthened by the representation of the subject through the medium of the text" (Liesegang 274). This authenticity of the new pop literature offers a style which draws the reader in and provides something to which he or she can relate. In reference to Rusch's book, Hilbig attests to this idea of the success of narration without having to fall in line with the confines of the previous aesthetic norms, particularly the framework that Huysen described:

Es sind Texte, die ganz und gar auf Methoden verzichten, die den Leser zum so genannten Lesen zwischen den Zeilen zwingen wollen, was mir die Lektüre von DDR - Literatur lange vergällt hat: Schreibweisen, die den Leser in Unklarheiten zu verstricken suchten, und die damit am Ende staatstragend waren, weil das DDR-System Unklarheit über seinen wahren Zustand brauchte. (155)

If one considers the vast popularity of Hensel's and Rusch's books in both the East and the West, it appears to be true that a widespread audience could identify with or was moved in some way by these two young women as they looked back on their youth. However, since the term authenticity has come up once again, it is at this point that returning to authorial stance becomes quite meaningful.

In telling her story from a personal perspective that pertains solely to her life and memories of the GDR, it seems unlikely that anyone

would call Rusch to task for being inauthentic. Based on her upbringing as the child of dissidents, it would be fairly illogical for Rusch to attempt to describe anybody's experiences but her own.

Even though pop literature could potentially support a means for greater authenticity by leaving behind the confines of past literary forms, Hensel's work provides an example that shows how this literary freedom can be exploited. In attempting to establish a general picture of childhood in the GDR for her generation while at the same time still claiming the memories as her own, Hensel greatly diminishes her ability to portray an authentic experience to the reader. The authenticity of not only Hensel's account, but the voice of an entire generation of late GDR youth is delegitimized, and the discussion comes full circle to the concern of creating a false image of the GDR for personal gain, "Die DDR wird zum mehrdimensionalen Projektionsraum für Pop-Märchen und Pop-Mythen, an denen sich manch Nachgeborener eine goldene Nase verdienen wird" (Jung 121).

A Question of Age

I would argue that, as *Nachgeborene*, Rusch and Hensel do have a valuable perspective to add to the dialogue of remembering the GDR. Being born late in the existence of the GDR they had a much different relationship to the socialist state than previous generations. They grew up being indoctrinated into socialist ideology, yet they were not faced with adulthood and the choices that accompanied it in the GDR. It is probable that their age is what allows them to look back differently than people from older generations.

Hensel begins describing her childhood based on the different elements that made it a socialist childhood. She connects the loss of all the groups and activities that existed to cultivate children into contributing socialist citizens, such as the Young Pioneers, the Young Historians or tenaciously collecting recyclables to do her part, as not only losing her childhood, but also losing the clear future for which she was being prepared. Her concern is with forgetting her past and attempting to establish what comprised her childhood, "Wir wissen, dass unsere Zone von einem Versuch übrig geblieben ist, den wir, ihre Kinder, fast nur aus Erzählungen kennen und der gescheitert soll" (Hensel 155). For Rusch it is a much different case, "Die DDR in mir ist nicht einfach verschwunden, nur weil das Land nicht mehr existiert" (Rusch 135). Her past is concretely instilled in her memory.

At the time of the *Wende* the age difference of the two women was quite significant. It would seem obvious that the memories of a

thirteen-year-old (Hensel) and the memories of an eighteen-year-old (Rusch) would be quite different. This difference also comes through in their stories. Because Hensel's memories were so fuzzy, as she mentions often in her story, she relied on the memories of friends and archived information to help her reformulate a picture of her GDR past (Jung 125). Since some of her memories were established through outside sources, they represent a certain collective memory, which is perhaps why Hensel felt compelled to remember for an entire generation. Many of her memories consist of lists of objects that existed in the GDR: figures that functioned as mascots for different organizations (*Manne Mummelange for the FDJ* (Free German Youth)), television shows (*Die Olsenbande*), *Einleitung* games (*Völkerball*), clothing items (Young Pioneers uniform), etc. Of course, the content of these memories seems to align them with *Ostalgie*; however, it also seems reasonable that Hensel mentions these items as they are truly what connect her to her childhood, and thus her short-lived GDR past.

Rusch, on the other hand, was at a very different point in her life when the Wall fell. She was in her last year of secondary school. She was dealing with the fear of possibly not getting her *Abitur* (diploma) because of the politics entangled with the school system and her plans for the future not falling in line with desired socialist paths. In the spring of 1990 she and a classmate were asked to deliver the graduation speech as representatives of the last class of the GDR / first class of reunited Germany. The situation forced Rusch and her classmate to make difficult decisions, as they were provided a public venue to speak out without the constraints of the socialist system. As a child of dissidents, this would seem like the ideal opportunity to enumerate the ills of the past; however the two speakers chose a different approach. Rusch describes their speech:

Aber jetzt versuchten wir, sie ohne Häme zu schreiben. In aller Offenheit. Über die Dinge, die wir mitnehmen würden in das neue Leben im Westen. Über die Dinge, die es nicht mehr geben würde und über die wir am Ende auch lachen konnten. (101)

Thus, the speech seems to be a precursor to how Rusch would remember her youth in her book. Her description of the speech illustrates her intent to include elements of her past as a means to help form her future.

As one reflects on the relationship of these two women to the GDR, it does indeed seem logical that their age played a role. Based on the fact that they were young at the time of the *Wende*, does not imply that they should be shut out of the discourse of remembering the GDR. Their age does indicate that they would remember their past differently than

previous generations, and in a manner that is fostered by the social context of the author.

Es war doch *nicht* ganz schön hier.

The differences between these two stories go much further than an age difference. Rusch simply remembers her past quite differently than Hensel. As was mentioned before, disdain for pop literature stems partially from the concern that it paints a rosy picture of the GDR. Rusch certainly cannot be accused of blurring the unpleasant realities of life under socialism. She may take a humorous, light-hearted look at some elements of her youth; however, her memories also include elements that are disturbingly representative of some of the most unpleasant aspects of the GDR. The Stasi were omnipresent while Rusch was a child because of her family's connection to the Havemanns. From the perspective of her five-year-old self, she describes how she came to perceive the Stasi agents:

Ich weiß noch, dass ich die Präsenz der Stasi damals nicht wirklich bedrohlich fand. Für mich waren die ewig wartenden Männer beruhigend. Sie passten auf mich auf. Ganz im Sinne der Stasi-Ballade: Liebwächter. (16)

Of course, as the years go by Rusch develops a different understanding of the Stasi. In the time shortly after the *Wende*, by reading her own Stasi file, Rusch's mother realizes someone very close to their family had been informing on them. The hideous effects of this system become all too clear as Rusch describes the emotional turmoil she and her mother endured as they tried to figure out who had been spying on them, and the signs began to point to her grandmother. In the end, it actually ends up being a very close, lifelong friend of the mother. The mother terminates the long friendship immediately by explaining that she is not abandoning their friendship because the woman violated her trust, but rather because she supported a system that demanded such activities from its citizens.

Another example of how Rusch most certainly includes the distinct realities of life in the GDR is by discussing a decision she had made in her final years of school shortly before communism collapsed and the borders opened up. Being the child of dissidents, Rusch was especially aware of the horrible aspects of her government and country, and how by choosing to stay in East Germany rather than fleeing to the West, her parents had to constantly keep up a façade of being dutiful, proper socialists. She made the decision for herself that she would not remain in the GDR after finishing her *Abitur*, despite realizing the implications this

decision would have on her family. She kept her decision to herself and developed a significant guilt complex over the fact that she would eventually have to sever her family ties to pursue her own dreams.

In 1995 during a family discussion, the topic was finally broached. She and a friend were visiting her parents when the friend asked her what she would have done if the Wall had not fallen. At this point it all comes out into the open as her parents explain they had always known she would not want to remain in the GDR, so they had arranged a way for her to leave. Rather than feeling relief at finally being able to release the guilt she had carried around for years, Rusch is extremely angered by the situations families were put into under the socialist regime,

Es gibt Dinge, die kann ich der DDR nicht verzeihen. Das Zerstören von Familien gehört dazu. Das hat eine andere Dimension als Obstknappheit oder Fackelumzüge. Dieses System brachte Eltern dazu, ihre Kinder für immer wegzugeben. Solche Wunden sind durch nichts zu heilen. (134)

Based on these two examples alone, it is clear that through her stories in *Meine freie deutsche Jugend*, Rusch attempts to represent the GDR as the dark reality it was for most and also come to terms with the past. She does not attempt to establish a sense of “Es war doch ganz schön hier,” but rather she reflects on her daily life and describes aspects of it that were humorous and enjoyable all the while keeping in mind the horrors of the system under which she lived.

In comparison to Rusch, Hensel’s retelling of her childhood does lack the sinister realities that were a part of the GDR. However, both Hensel’s and Rusch’s books indicate a social situation that could potentially point to why remembering the positive aspects of the GDR has become desirable. Hensel’s description of the disappearance of her socialist childhood is given credence by the fact that it conveys a sense of a colonization of the East by the West. This is not to say that the East was colonized by the West, but as Paul Cooke explains the manner in which the unification was carried out can be understood from the perspective of colonization. Cooke calls on Dümcke and Vilmar’s *Kolonialisierung der DDR* to describe this more in-depth:

If one equates colonization not with the invasion of colonial troops ..., but rather focuses on the fundamental issues: the destruction of an ‘indigenous’ economic structure, the exploitation of available economic resources, the social liquidation of not only the political elite but also the intellectuals of a country, along with the destruction of ... a population’s identity, then one can indeed say that a colonialization process, in the very precise

sense of the word, has taken place in the former GDR. (2)

If the social context is viewed in this light, it becomes clear why with the passing of several years and the problems of unifying the two countries have manifested themselves in a sense of dissatisfaction among Germans in general, but especially amongst the Germans in the new federal states. One could potentially conclude that Hensel and Rusch are contributing to a dialogue that is attempting to reestablish, or perhaps create, an East German identity that has been seemingly subsumed in the process of unification. The pop literature move to remember may also be indicative of the dissatisfactions felt in their society as the “blossoming landscapes” have not emerged as once imagined.

Going beyond the debate and criticism

If one looks beyond the literature debate and the criticisms of *Meine freie deutsche Jugend* and *Zonenkinder*, these texts contain themes that inform the reader about the development of society and identity in the late-GDR youth as they experienced the last days of communism and the first days of democracy. One such trope that arises in both stories is the concept of the West and democracy being represented not by West Germany, but rather by Western Europe, particularly France. As both Rusch and Hensel dreamed of experiencing life beyond the confines of the GDR borders, their desire to live in France, Italy or England conveys a shift toward a European identity. “Nach der Enge des Ostens sehnte ich mich nach Internationalität” (Rusch 135).

Vor lauter Scham projizierte ich damals meine ganze Sehnsucht nach Freiheit in ein konkretes Fernweh: Frankreich. [...] Ich wollte nie nach Westdeutschland oder in den anderen Teil Berlins. Ich wollte in ein anderes Land. Es war meine Form der Loyalität gegenüber dem Land, aus dem ich kam, gegenüber den Menschen, die mich großgezogen hatten, gegenüber Prinzipien, die gar nicht meine waren, aber in mir festsäßen, wie ein künstliches Gelenk. (132)

With this statement Rusch confirms the idea that for her, escaping the GDR meant going to France. She also makes it clear that despite wanting to leave her country, going to France was not betraying the GDR in the same way it would have been if she chose to go to West Germany. This “loyalty” gives merit to the idea that “Going West” did not mean to the “other” Germany, but needed to be elsewhere in Western Europe, particularly France, in the heart of democracy.

She developed a fixation on France at a young age, and it became a version of utopia for her as she aged and felt increasingly confined in East Germany. She strove to make her utopia attainable as she took French courses outside of school, despite the fact that Russian was the mandated language. She eventually made connections with French students visiting the GDR, and their relationships spurred on Rusch's desire to visit France.

In the spring of 1990, Francois Mitterand invited 1,000 youth from the former GDR to France, which is itself quite an interesting gesture from a political perspective. Rusch managed to be amongst the number who took a field trip to the south of France. Thus, her dream of going to France was realized, and it became the first of many excursions and sojourns in France.

As she continued to visit France, this idea of internationality and a growing European identity becomes increasingly more salient. She describes a wedding she attended in Marseille, where her French friend married a Czech woman who had fled to Belgium before the fall of communism. The bridal party alone was composed of citizens from six different European nations, France, the Czech Republic, Spain, Germany, Portugal and Belgium, along with guests from various former Eastern Block countries. Difficulties arose from the lack of common languages between some of the guests, but as they managed to find ways to communicate, Rusch creates a scene of finding commonalities and camaraderie as the East and the West meet to celebrate together, "Die Provence roch nach Lavendel und der Kalte Krieg löste sich in der warmen Nacht auf" (140).

This sense of a European identity in contrast to a unified German identity is also quite distinct in *Zonenkinder*. Shortly after the *Wende*, Hensel recounts taking various class trips to cities in West Germany in order to become acquainted with the country. This trend of visiting the former FRG did not last much beyond reunification, as Hensel interprets the situation, "Wahrscheinlich hatten meine Lehrer von ihren Kollegen alles gelernt. Freundschaften geknüpft und vom gegenseitigen Treffen und Verstehen ein wenig die Nase voll, sodass ich nun, dank irgendwelcher EG-Gelder, mit dem Lateinkurs nach Italien, mit dem Französischkurs nach Paris und den Englischlehrern nach London fahren dürfte" (123). As the trips to Western Europe were also funded by the European Community, it becomes clear that there was an intentional attempt to cultivate and encourage amongst the young East Germans an interest in Europe as a whole. To attest to this idea, Hensel herself declares through these trips, "[...Ich] begann mich wie ein richtiger Europäer zu fühlen" (124).

Conclusion

Referring to *Zonenkinder*, Jung poses the question, “Ist das alles nur der übliche Marketing-Rummel? Oder hat das Buch etwas zu bieten, was andere nicht haben?” (122). This question is oftentimes directed at much of the recent literature, especially pop literature that attempts to discuss the GDR past and turn of events connected to the *Wende*. The responsibility of the critical reader becomes greater when one has to sift through the content to decide if the author is trying to land a bestseller or if she is sharing an authentic account of her experiences.

In examining *Zonenkinder* and *Meine freie deutsche Jugend* more thoroughly as two examples of voices of the late GDR youth, an understanding of the complexities of the issues surrounding this literature is reached. Jana Hensel’s book seemingly represents the unsavory side of the debate, as her account does not come across as authentic. If she indeed chose to exploit her GDR past for personal gain, it reflects a move in literature that is quite disconcerting based on the overall reception of her book by the general public. It illustrates that readers are willing to accept inauthentic, “easy to digest” versions of the past of a communist country infamous for the oppression under which its citizens lived.

Reflecting on the past in a more light-hearted fashion seems to be severely problematic for some critics and readers. However, it is significant that this style of remembering comes from the perspective of the late GDR youth. Authors no longer need to mask and filter their voices, so as to avoid being censored by the state. Both Rusch and Hensel have had the freedom to express opinions and details about the past in ways previous generations of authors who were confined by state censorship were not allowed, thus their manner of remembering has evolved differently. As time has gone by and the process of unification has proven to leave much to be desired for many East Germans in the new federal states, looking back on certain aspects of everyday life in the GDR could be interpreted as a result of dissatisfaction with the present rather than wanting to bring back the past.

It is in the example of Rusch that one is able to see a successful attempt at remembering a GDR past in a more light-hearted tone while still acknowledging the difficulties and horrors of the system at the same time. One would be hard-pressed to question Rusch’s authenticity as her memories pertain to her own personal experiences and family life. Being afforded a view into this private sphere of everyday life in the GDR through a sincere account represents what this book has to offer and what draws readers in. Jens Biskey attests to this desire to reveal the composition of everyday life, “Transformationsforschung, Zeitgeschichte und Soziologie

haben jeden Quadratzentimeter der eigentümlichen Seelenlandschaft diachron und synchron vermessen, und doch scheint ein Rest von Rätselhaftigkeit geblieben, den allein persönliche Erinnerungen aufzulösen vermögen" (119). This is one positive contribution recent pop literature has to offer.

Unfortunately, the reflection of a very consumer-driven society is not kept out of this discussion as the remembrance of everyday objects conjures up a profitable industry of *Ostalgie* at the same time. Even though some individuals may be out to make a profit from memories, it cannot be denied that objects that existed in our past contribute to our memories and connection to that past.

It is also a possibility in reading such accounts from some of the last GDR youth that one can perceive a move towards a desire to stop dwelling on the past and emphasizing the differences between the East and the West. This in turn indicates that perhaps in the past fifteen years since the fall of communism a great deal of assimilation has occurred in the process of achieving a unified Germany, if not a more unified Europe. Hensel describes a typical encounter with some of her neighbors during which the topic of discussion generally turns to debating the past. Her reaction to the situation is quite telling, "In solche Diskussionen, das habe ich oft genug erlebt, reden sich alle Beteiligten um Kopf und Kragen. Die Liste der Verdächtigungen, die Silvia und Hartmut austauschen, ist lang, die Argumente sind nicht neu" (131). From her perspective, the discussions of the past are no longer fruitful, as they are the same debates over and over again.

Remembering the past is undoubtedly an important endeavor for understanding a country's identity. The myriad ways the past is remembered bring various elements of a country's history to the surface. While certainly sparking debate and, at times, presenting disconcerting shortcomings, the contribution of the late GDR youth to remembering their past is essential in understanding the current formation of society and culture in Germany and Europe.

Works Cited

Berdahl, Daphne. "'(N)Ostalgie' for the Present: Memory, Longing and East German Things." *Ethnos* 64.2 (1999): 192-211.

- Bisky, Jens. "Zonensucht: Kritik der neuen Ostalgie." *Merkur* 2. (2004): 117-127.
- Cooke, Paul. "Postcolonial Studies, Colonization and East Germany." *Representing East Germany since Unification: From Colonization to Nostalgia*. New York: Berg, 2005. 1-26.
- Eigler, Friederike. "Jenseits von Ostalgie: Phantastische Züge in "DDR-Romanen" der neunziger Jahre." *Seminar – A Journal of German Studies* 4.3 (2004): 191-206.
- Hensel, Jana. *Zonenkinder*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2002.
- Hilbig, Wolfgang. "Claudia Ruschs *Meine freie deutsche Jugend*." In Rusch, Claudia. *Meine freie deutsche Jugend*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2003.
- Huyssen, Andreas. "After the Wall: The Failure of German Intellectuals." *The New German Critique* 52. Winter (1991): 109-143.
- Jung, Thomas. "Phantomschmerz beim Ausverkauf der Erinnerung: Jana Hensels *Zonenkinder* und der rasche Abschied von der Vergangenheit." *Die Horen* 211. (2003): 118-130.
- Liesegang, Torsten. "'New German Pop Literature:' Difference, Identity, and the Redefinition of Pop Literature after Postmodernism." *Seminar – A Journal of Germanic Studies* 40.3 (2004): 262-276.
- Mittmann, Elizabeth. "Fantasies and Fetishes: Confessions of East German Adolescence/Adolescents." Online posting. September 2005. H-Net. 7 November 2005. <<http://www.h-net.org/logsearch>>.
- Rusch, Claudia. *Meine Freie Deutsche Jugend*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2003.
- Scribner, Charity. *Requiem for Communism*. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 2003. 3-41.

Arminius, Thusnelda und die Erfindung der Heimat: Johanna Franul von Weißenthurns Drama „Herrmann“

Jens Kugele

Als im Jahre 9 n.u.Z. in der Varusschlacht drei römische Legionen von den verbündeten germanischen Stämmen Nordwestdeutschlands unter der Führung des Arminius vollständig vernichtet wurden, erlitt das römische Reich wohl eine der größten Niederlagen seiner Geschichte. Selbst mehrere römische Versuche der Folgejahre konnten aufgrund der verlustreichen Gegenwehr keine Eroberung Germaniens erzielen, welche von weitreichender politischer wie auch kultureller Konsequenz für Mitteleuropa gewesen wäre.¹ Literaturgeschichtlich diente dieser Sieg über die Weltmacht Rom vor allem im 18. und 19. Jahrhundert zahlreichen epischen Darstellungen, Opern und Dramen als Grundlage. Durch die Abwehr der römischen Fremdherrschaft schien der historische Arminius geradezu prädestiniert, zum Symbol des deutschen Nationalgedankens erhoben zu werden.

In seinem Artikel „Arminius und die Erfindung der Männlichkeit im 18. Jahrhundert“ argumentiert der Freiburger Literaturwissenschaftler Hans Peter Hermann² für eine Lesart dieses entstehenden „Arminius-Diskurses“, welche den deutschen Machtanspruch, bürgerliche Männlichkeitsvorstellungen und einen zunehmend radikaleren Gegensatz von Mann und Frau in den Vordergrund rückt. Wie der Titel meines Aufsatzes bereits andeutet, versuche ich im Dialog mit Hans Peter Hermanns Fokus auf „Arminius und die Erfindung der Männlichkeit“ eine gewinnbringende Erweiterung durch die Perspektive auf „Herrmann, seiner Frau Thusnelda und die Erfindung der Heimat“ zu leisten.

In seiner Analyse stützt sich Hermann lediglich auf Autoren des literaturgeschichtlichen Kanons. Johanna Franul von Weißenthurns Drama findet zwar immerhin Erwähnung, wird allerdings durch keine genauere Untersuchung gewürdigt. Im Folgenden soll anhand von Weißenthurns Herrmann-Drama daher gezeigt werden, wie diese Lesart modifiziert werden muss, wenn man den heute außerkanonischen Text einer zu ihrer Zeit allerdings sehr beachteten Autorin tatsächlich mit in den Blick nimmt. Eine Textanalyse verdeutlicht zwar Parallelen zu Elementen des kanonischen „Arminius-Diskurses“, ergibt jedoch besonders deutliche und interessante Unterschiede zu anderen Bearbeitungen des Stoffes, für welche im Hinblick

auf die Kürze dieses Aufsatzes Heinrich von Kleist exemplarisch nähere Beachtung finden soll. Die erwähnten Unterschiede manifestieren sich besonders in der aufgewerteten Rolle der Frauenfiguren bei Weißenthurn und deren explizite Aufnahme in eine symbolische Inszenierung des deutschen Heimat- und Volksbegriffes. Im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes steht das Argument, dass man von einer Verschränkung des Arminius-Diskurses mit einem Heimat-Diskurs der Jahrhundertwende sprechen kann, welcher sich exemplarisch an Herder (Vorreden zu den Volksliedern), Schiller (Die Räuber und Wilhelm Tell), Hölderlin sowie Eichendorff festmachen lässt. Es erscheint daher hilfreich, unter diesem Gesichtspunkt eine Einordnung des Weißenthurnschen Dramas in einen erweiterten Kontext des Arminius- wie auch des Heimat-Diskurses zu versuchen.

II. Grundlagen des Arminius-Diskurses

Historiographische Schriften Dios und Tacitus', welche im Kontext der Varusschlacht nach Einschätzung der meisten Historiker als hilfreiche Quellen dienen,³ ermöglichen eine Skizze der historischen Grundzüge dieser Auseinandersetzung. Das Schicksal des germanischen Heldenpaares Arminius und Thusnelda wird bei Tacitus (Annales II 88) lediglich angedeutet, ist im Detail aber nicht bekannt. Offensichtlich gingen jedoch die Parteiungen für oder gegen das römische Volk auf germanischer Seite mitten durch die Familien. Zu Arminius selbst sind uns weder Lebensdaten, Charakterzüge noch Fähigkeiten detailliert überliefert.⁴ Arminius ist besonders durch das Hermanns-Denkmal im Teutoburger Wald sowie durch Klopstocks Hermanns Schlacht (1769) und Kleists Die Hermannsschlacht (1821) unter dem Namen Hermann bekannt, wenngleich die sprachwissenschaftliche Debatte über den ursprünglichen Namen des Arminius noch anhält und gar Überlegungen eine Grundlage bietet, welche die Siegfriedgestalt des Nibelungenlieds auf den Sieger der Varusschlacht zurückführen.⁵ Die weitreichende Bedeutung der Varusschlacht sowie die Charakterisierung Arminius' als Befreier Germaniens werden jedoch bereits von Tacitus betont und begründen ein enormes Integrationspotenzial des Arminius-Stoffes. Vor allem die humanistische Wiederentdeckung der Tacitus-Schrift im 15. Jahrhundert sah in Arminius den Beginn der deutschen Geschichte. Dieses Potenzial äußert sich zudem in einer steten Präsenz des Stoffes in Bearbeitungen der folgenden Generationen durch Dichter, Maler, Komponisten und Bildhauer sowie auch im Schulunterricht des 19. Jahrhunderts. Mit dem bereits 1838 von Ernst von Bandel konzipierten Hermannsdenkmal, das 1875 eingeweiht wurde, ist wohl der Höhepunkt einer kollektiven Verehrung erreicht, welche erst seit dem Ende

des 2. Weltkrieges gemeinsam mit dem deutschen Nationalismus in den Hintergrund des öffentlichen Diskurses rücken sollte.

Hans Peter Herrmann sieht den Arminius-Diskurs als die Variante eines im 18. Jahrhundert entstehenden Männlichkeitsdiskurses, „in dem unterschiedliche Formen männlicher Identität zur Debatte gestellt wurden“ (Herrmann 163). Charakteristika dieser Variante sei die besonders in Dramen demonstrierte Einheit der männlichen Psyche nach innen und die Abgrenzung des Mannes nach außen, wobei beide Aspekte chronologisch an Bedeutung gewannen, indem mit wachsender Schärfe „die Macht des Mannes über sich selbst, über andre und über Frauen“ (Herrmann 163) herausgestellt würde. Herrmann sieht speziell im Arminius-Diskurs sogar eine fortschreitende Radikalisierung eines „binären Schema[s] des Gegensatzes männlich-weiblich“ (Herrmann 163), welches ins Zentrum rückt und einer aggressiven, frauenfeindlichen sowie machtbetonten Männlichkeit eine Bühne schafft.

Diese Entwicklung zeichnet Herrmann am Beispiel vier ausgewählter Autoren nach. Während in Johann Elias Schlegels Bearbeitung von 1740, Hans Peter Herrmann zufolge, die Männlichkeit des Helden durch Entschiedenheit des Widerstandes und durch die Entschlossenheit als Heerführer in der Schlacht zum Ausdruck kommt (gespiegelt am Schwanken des Bruders Flavius), seien zentrale Werte noch geschlechtsübergreifend konnotiert und Frauen ein gewisser eigener Handlungsspielraum zugesprochen. Bei Klopstock (Hermanns Schlacht, 1768) sieht er bereits eine größere identifikatorische Relevanz durch „Inszenierung von Emotionen“ (172). Diese sollen den Angriffen auf eine männliche Identität Ausdruck verleihen, in deren Abwehr wahre Männlichkeit inszeniert werde. Eigenständige Frauenfiguren kommen hier im Unterschied zu Schlegel kaum noch vor, sondern werden marginalisiert bzw. dem Männlichen untergeordnet. In Herders Versuch, ein Vaterland bzw. ein deutsches Volk vorzustellen, findet Hans Peter Herrmann zurecht eher modernitätskritische Aspekte als etwa einen Machtdiskurs oder exkludierende Feindbilder. Er nennt Herder allerdings eine „beachtliche Ausnahme“ im Arminius-Diskurs, welche aber zugleich den „Regelfall“ andeute: ein Männlichkeitsbild als Rettungsphantasie und Lösung moderner Identitätssuche (183). Unter dem Verweis auf möglicherweise existierende „Ausnahmen“ wird dann auch Johanna von Weißenthurn eingeordnet, in deren Drama er vor allem zwei Aspekte bemerkenswert sieht: die stärkeren Konturen der Thusnelda-Figur durch innere Selbständigkeit und mehr Handlungsspielraum sowie die seiner Ansicht nach eindeutige Hauptthematik des Dramas, „die Einigkeit der Fürsten und der Völker“ (184). Vielsagend sind die Konsequenzen, welche für Hans Peter Herrmann aus diesen Bemerkungen erwachsen bzw. nicht erwachsen, denn „weittragende Folgerungen lassen

sich aus diesem Befund nicht ziehen; dafür“, so Hans Peter Herrmann, „ist die Basis zu schmal und das Problem zu komplex: welchen Spielraum haben weibliche Autorinnen in einem von männlichem Schreiben beherrschten literarischen Feld?“ (185) Der Autor geht hier nicht nur recht oberflächlich auf das Weißenthurnsche Drama ein, sondern schließt sie bewusst oder unbewusst geradezu aus dem Arminius-Diskurs aus, da in ihrem Falle die Fragestellung zu komplex werde sowie „empirischer Behandlung und theoretischer Diskussion“ (ebd.) bedürfe. Dieser Ausschluss scheint aus mindestens zwei Gründen problematisch: Zum einen verdeutlicht er die Problematik literaturwissenschaftlicher Kanonbildung insbesondere in Bezug auf weibliche Autoren. Zum anderen schwächt Weißenthurns Beispiel Hermanns oben formulierte Kernthese einer Radikalisierung des binären Schemas zugunsten inszenierter Männlichkeit, wie später noch ausführlicher gezeigt werden soll. Durch die kurze Erwähnung Weißenthurns wird gezwungenermaßen sogleich die zuvor noch klare Perspektive des Artikels auf eine noch eben postulierte „Tradition“ des Arminius-Diskurses verlassen und als „These vom geschlechterrelevanten [aber also doch nicht chronologisch-linearen?] Charakter des nationalen Arminius-Mythos“ (ebd.) reformuliert.

Dies unterstützt die eingangs formulierte Überlegung der vorliegenden Arbeit, ob durch eine Aufnahme des Weißenthurnschen Dramas in den „Arminius-Diskurs“ nicht Facetten eine zusätzliche Betonung erhalten, die ansonsten lediglich als „Ausnahmen“ betrachtet werden könnten, oder ob gar andere genuine Aspekte des Arminius-Diskurses in den Blick gerückt werden. Darum soll hier auch eine Textanalyse die Frauenfiguren—insbesondere Thusnelda—in Weißenthurns Bearbeitung untersuchen, um im Vergleich zu Kleist Gemeinsamkeiten und vor allem Unterschiede hervorzuheben. Wie zu zeigen sein wird, kann hier die Inszenierung eines entstehenden Heimatkonzepts auf der Grundlage des Arminius-Stoffes einen gemeinsamen Nenner bilden.

II. Weißenthurns „Herrmann“ im Arminius-Diskurs

1772 in Koblenz als Tochter des Offiziers und späteren Schauspielers Benjamin Grünberg und Anna Rauschs geboren, erhielt Johanna von Weißenthurn keine formale Ausbildung, verbrachte ihre gesamte Jugend jedoch als Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin.⁶ Infolge ihres 1789 beginnenden Engagements am Wiener Burgtheater etablierte sich Weißenthurn bis 1842 als erfolgreiche und oft ausgezeichnete Schauspielerin. Nach ihrer Heirat 1791 konnte sie ihre versäumte Ausbildung nachholen und 1796 mit einer schriftstellerischen Tätigkeit beginnen, welche in ein zehn Bände umfassendes Gesamtwerk mündete.

Es beinhaltet etwa 60 Dramen, drei Erzählungen, einen Roman sowie einige Fragmente, Aufsätze und Gedichte. Die überwiegend positiven Kritiken ihrer zeitgenössischen Rezensenten rühmten sowohl die schriftstellerischen als auch die schauspielerischen Leistungen Weißenthurns, wohingegen Rezensionen späterer Jahrzehnte sie überwiegend als Trivialliteratin vom literaturwissenschaftlichen Kanon ausschlossen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren ihre Dramen jedoch so erfolgreich, dass sie sogar verschiedentlich verdächtigt wurde, sie in Zusammenarbeit mit einem ungenannten männlichen Mitverfasser geschrieben zu haben. Viele ihrer Stücke wurden in andere Sprachen übersetzt, unter anderem ins Englische, Französische, Dänische, Russische, Polnische und Italienische. Die somit zu ihrer Zeit eindeutig ausgewiesene Autorin zog sich gesundheitsbedingt 1842 von der Bühne zurück und starb 1847 in Wien. Generell muss von erheblichen Forschungslücken gesprochen werden, was erstens die Textgrundlage für nicht-kanonisierte Texte des 18. und 19. Jahrhunderts betrifft sowie zweitens die Studien über Werke deutschsprachiger Dramatikerinnen.⁷ Die Arbeiten Susanne Kords, Karin Wursts sowie die *Feminist Encyclopedia of German Literature* der Herausgeberinnen Friederike Eigler und Susanne Kord⁸ stellen unter anderen systematische Versuche dar, diese Lücken schließen zu helfen.

Für ihre literarische Bearbeitung des Arminius-Stoffs wählte Weißenthurn das Genre des Dramas in klassischem Aufbau und jambischem Versmaß.⁹ Innerhalb des von Hans Peter Herrmann skizzierten Arminius-Diskurses finden sich inhaltlich die meisten Parallelen zu Schlegel: Der Germanenführer Hermann wird als Muster des guten Anführers durch seine Pflichterfüllung und Verantwortung für den moralischen Zustand des Vaterlandes vorgeführt. Derart vorbildhaft wird der Fürst etwa in der Schlusszene charakterisiert, wenn er nach triumphalem Sieg seine eigene Person in den Hintergrund stellt, um den Mitstreitern für ihren Einsatz für die immateriellen deutschen Werte zu danken: „Groß ist mein Glück, denn groß kann ich vergelten. Ihr Andern teilt des Sieges reiche Beute [...] Nach schnödem Gold muß nie der Deutsche streben, Das Eisen nur gibt Freiheit diesem Leben.“ (Weißenthurn 121) Sein Bruder Flavius hingegen verkörpert kontrastiv das Schwankende, Unsichere auf politischer wie auch auf emotionaler Ebene.

Auch in der dramaturgischen Konstruktion verwendet Weißenthurn bekannte Elemente des Arminius-Diskurses. Die Natur nimmt eine zentrale Rolle in der symbolischen Sprache des Bühnenbildes ein und fungiert somit als Parallele zu ihrer Prominenz innerhalb der gesprochenen Sprache des Schauspiels. Auf die mögliche Bedeutung dieser Naturbetonung in Form von Wald, Felsen und Eichen wird in Hinblick auf Weißenthurns Heimat-Konzept auch weiter unten noch eingegangen werden, doch an

dieser Stelle sei die Ähnlichkeit zu einigen Aspekten in Klopstocks Drama betont, welche von der Forschung unbeachtet blieben. Hierzu gehört auch die Rolle der Barden als eine weitere Parallele zu Klopstock wie auch zu Kleist: Das eigene Volk besingend schildern sie den Schlachtverlauf und legen somit eine Interpretation nahe, welche in ihnen etwa die Bedeutung der Volksdichtung für das Wohl des deutschen Volkes sehen könnte. Dadurch ist überdies ein deutlicher Bezug zu Johann Gottfried Herders Gedanken zur Rolle der Volksdichtung herstellbar, wie sie sich in den Vorreden sowie in seiner Ode An den Genius des Deutschen Volkes manifestieren.

Im Zwist der germanischen Fürsten nimmt Weißenthurn ein weiteres Element der Arminius-Tradition auf, um die unterschiedlichen Positionen zu kontrastieren und im Verlauf des Dramas schließlich die gelungene Befreiung auf der notwendigen Grundlage der Einheit der Volksvertreter vorzuführen. Allerdings beschränkt Weißenthurn nicht nur die Zahl der auftretenden Personen von 37 bei Kleist auf 17, sondern fokussiert auch auf die Hauptkonflikte Hermann-Sigismar, Hermann-Segest, Hermann-Flavius sowie Thusnelda-Segest.

Einen zentralen Unterschied insbesondere zu Kleists Hermannsschlacht stellt die inhaltliche Begründung des Kampfes gegen die Römer dar. Die bereits in der Exposition eingeführte Antithese Deutschland-Rom bleibt keineswegs ein reines Mittel des Kontrasts, um eine eigene Identität in der Abgrenzung nach außen zu bestärken, sondern wird durch das gesamte Drama hindurch inhaltlich mit den Werten Tugend, Freiheit, Naturverbundenheit und Volksverbundenheit ausgefüllt. „Rauhes Äußere“ (Weißenthurn 6) und „Vätersitte“ (Weißenthurn 20) der „feie[n] Söhne der Natur“ (Weißenthurn 76) werden durch die Herrschaft der Römer bedroht, welche mit den Attributen „weichlich“ (Weißenthurn 6, 76) und „üppig“ (Weißenthurn 9) belegt werden. Dass Rom den „Mittelpunkt der Sünde“ (Weißenthurn 18) symbolisiert, erklärt auch die Aussage: „Laster statt Waffen ist Deutschland unterlegen“ (Weißenthurn 6). Die Schätze und Kronen des Senats bzw. der römische Adler des Varus werden als nichtige Werte entlarvt, indem sie antithetisch der Motivation Hermanns, Arpos' und Marbods gegenübergestellt werden: Pflicht, Ehre und der göttliche Schutz Wodans (Weißenthurn 37). Ganz im Gegensatz zu Kleists Hermann-Figur, welche offenbar jegliche moralischen, sozialen und emotionalen Überlegungen den strategischen Zwecken unterordnet und sogar seine Frau Thusnelda als bloßes Werkzeug für seine Ziele einsetzt, behält Weißenthurns Hermann sogar in der moralisch problematischen List noch seine tugendhafte Reflexion: Im inneren Monolog zu Beginn des zweiten Aufzugs kommt er zu dem Schluss: „Den Feind zu t ä u s c h e n , – schändet Edle nicht.“ (Weißenthurn 28) Das Druckbild verdeutlicht hierbei

zusätzlich das Bewusstsein Hermanns um die moralische Dimension seines Plans, welchen er allerdings durch das edle Motiv legitimiert sieht.

Ein Blick auf die Lichtsymbolik in Weißenthurns Drama verstärkt den Eindruck, dass Hermann insofern als vorbildhafter Held inszeniert wird, als er die wahren Werte—nämlich die deutschen—zum Sieg führt. Bereits die Blindheit des greisen „Stammvaters“ Sigismar scheint auf die gegenwärtig noch verborgenen und lediglich „dämmernden“ kollektiven Werte des deutschen Volkes hinzudeuten, denn Sigismar erklärt: „Als Deutschlands Sonne unterging, sah ich zu starr in ihre letzten Strahlen, Mit ihrem Schimmer wich der Deutschen Glück, Und seit dem ist es Nacht vor meinem Blick.“ (Weißenthurn 15) Mittels der Lichtmetaphorik wird auch deutlich gemacht, dass Flavius' Motivation, sich in den Dienst der Römer zu stellen, ebenfalls von der Faszination der römischen Werte geleitet war, welche er nun aktiv vertritt, wenngleich diese im Drama als die falschen disqualifiziert werden. Mit Hermann ist im Gegenteil dazu die Hoffnung des deutschen Volkes verbunden, wie kurz vor Morgengrauen der Schlacht deutlich wird. Sigismars Reaktion auf die Auskunft des Spähers Brenno: „Die Sonne zögert noch“ lautet: „Sie zögert noch gleich ihm [Herrmann]— doch kommt sie sicher, Und sicher wie die Sonne kommt mein Sohn“ (Weißenthurn 72). Hierdurch wird das Bild des Erlösers Hermann also noch unterstrichen, der stellenweise beinahe einer Christus-Figur nahe kommt. So hatte Hermann selbst im ersten Aufzug des Dramas erklärt: „Euch zu erlösen trug ich Sklavenketten, Nah ist der Tag, der sie auf ewig bricht.“ (Weißenthurn 13)

Eng verbunden mit diesen inhaltlichen Unterschieden stellen die Frauenfiguren in Weißenthurns Drama einen weiteren zentralen Kontrast zu Kleists Hermannsschlacht dar. Dort wird eine beinahe vollkommene Unterordnung der Frau unter den Mann bzw. die männlich konnotierte Macht inszeniert. Dies wird in extremer Weise deutlich, wenn wir uns an Hermanns emotionslosen Umgang mit Thusnelda sowie die symbolträchtige Zerstückelung des Frauenkörpers aus machtpolitischer Ratio erinnern. Bei Weißenthurn dagegen erfahren die Frauenfiguren eine auch inhaltlich zentrale Aufwertung. Bei seiner Rückkehr zu Beginn des Dramas muss Hermann nicht nur erfahren, dass seine Mutter verstorben ist, sondern Brenno stellt unmissverständlich den Grund ihres Todes in Zusammenhang mit Hermanns vermeintlichem Verrat an den deutschen Werten: „Sie starb für Gram, dass sie dir Leben gab.“ (Weißenthurn 12) Besonders aber die Thusnelda-Figur wird bei Weißenthurn zur Trägerin der „deutschen Werte“. Sie besitzt in der Beziehung zu Hermann zwar keine völlige soziale Gleichstellung, welche sicherlich einer Revolution auf den Bühnen des beginnenden 19. Jahrhunderts gleichgekommen wäre, doch erhält sie in der Verkörperung wie auch Formulierung der im Drama

postulierten „deutschen Tugend“ eine absolute Gleichwertigkeit. Herrmanns lobende Worte über Thusnelda stehen dafür beispielhaft: Obwohl ihr Vater, Segest, im Dienste der römischen Fremdherrschaft steht, sei sie der „Vätersitte treu geblieben“ und wird von Herrmann den Seinigen als „Jungfrau stiller Wälder und Deutsche“ vorgestellt: „Im stillen Eichenhain ist sie geboren, Dem deutschen Vaterland gehört sie an, Sie duldet weiblich, handelt wie ein Mann. Frey schweift ihr Auge über Berg und Täler“ (Weißenthurn 21). Im zweiten Aufzug wird die tugendhafte Thusnelda in ihrer Abkehr von Segest als Gegenpol des assimilierten Fürsten inszeniert. Dieser hatte geplant, Thusnelda aus machtpolitischem Kalkül mit dem Römer Lulius zu verheiraten, um durch sie „eine Stütze“ (Weißenthurn 41) seiner Position unter den Römern zu gewinnen. Im Streitgespräch mit ihrem Vater verurteilt Thusnelda diese Pläne als „Schande“ (Weißenthurn 42), denn: „Kein Römer hat ein Recht auf diese Hand; Dem deutschen Vaterland gehör' ich an, Nur seine Helden dürfen um mich werben.“ (Weißenthurn 42) Thusneldas Argumentation gründet sich auf ihre Verbundenheit mit Natur, Wurzeln, Sitte und Freiheit, welche auf das engste mit den deutschen Werten verbunden seien, und sie erklärt: „Thusnelda's Glück muß sich auf Tugend gründen.“ (Weißenthurn 44) Aufgrund des Verrats ihres Vaters am deutschen Volk (Weißenthurn 46) sieht sie sich von traditionellen familiären Pflichten vollkommen befreit und „darf [...] nun den deutschen Mann umfassen, Darf die Römer ewig fliehen, ewig hassen [...] Vertauschet den Pallast mit einer Hütte, Lebt frey und glücklich, nach der Väter Sitte“ (Weißenthurn 48).

Die durch den Bruch mit dem Vater errungene Individualität stellt Thusnelda also sofort in den Kontext ihres deutschen Volkes ein, in welchem sie kurz vor Schlachtbeginn auf äußerst bemerkenswerte Weise willkommen geheißen werden wird. Rituell wird mit der Eheschließung Herrmanns und Thusneldas am Vorabend der Varusschlacht das Wertesystem besiegelt, welches am darauf folgenden Tag gegen die Römer verteidigt werden soll. Herrmann spürt der „Mutter Geist“ (Weißenthurn 83) anwesend und bittet den Vater, ihn und Thusnelda, das „Bild der edlen deutschen Frauen“ (Weißenthurn 84) zu trauen. Die umstehenden deutschen Fürsten nehmen Thusnelda nicht nur in die Volksgemeinschaft auf („Willkommen deutsches Mädchen, sey willkommen!“), sondern sogar in die Reihe der Helden: „Tritt in den Bund der Helden mutig ein!“ (Weißenthurn 82) Eine derart zentrale Positionierung der Thusnelda-Figur lediglich als Ausnahme im Arminius-Diskurs zu betrachten, ist kaum hilfreich. Vielmehr ist hier die Frage entscheidend, welche Funktion diese Aufwertung inhaltlicher wie auch dramaturgischer Art in diesem Schauspiel hat. Eine genaue Lektüre des Weißenthurnschen Dramas ergibt mehrere Hinweise darauf, dass unter anderem mit Thusneldas Zentralität auch ein

eng mit ihrer Figur verknüpftes Konzept in den Mittelpunkt des Stückes rückt: die Heimat. Im Folgenden soll daher skizziert werden, wie das Heimatkonzept im Laufe des Schauspiels verwendet wird und gleichzeitig einige Parallelen zu anderen literarischen Beispielen aus der Literaturgeschichte des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert kurz angedeutet werden, die ebenfalls zur allmählichen Entwicklung eines Heimatkonzepts im Begriffsfeld Volk und Nation beigetragen haben.

III. Weißenthurns „Herrmann“ im Heimat-Diskurs

Bereits in der Exposition spielt das Konzept der Heimat eine wichtige Rolle. Der Rückkehrer Herrmann stößt zunächst auf Misstrauen auf Seiten der versammelten Fürsten um Sigismar und erlebt eine Heimat, die sich ihm zunächst entfremdet hat. Dem Leser wird diese ex negativo vorgeführt: „kein verwandtes Herz“, „keines Freundes Hand“, „Wüste“, „freudlos“— „allein“ steht Herrmann unter Fremden, einzig die Eichen findet er „treulich wieder“ (Weißenthurn 11). Vater Sigismar zögert, ihn anzuhören, und die Mutter ist, wie er erfahren muss, tot. Der spätere Held kommt zu diesem Zeitpunkt noch zu dem Schluss: „Herrmann, dieß kann nicht deine Heimath sein!“ (Weißenthurn 11). Es wird in dieser Szene also deutlich, dass die mit Heimat assoziierten Attribute Verwandtschaft, Freundschaft, Natur, Gemeinschaft und in der Eiche symbolisierte Treue sehr gut mit den Werten des deutschen Volkes übereinstimmen, die—wie oben gesehen—von Herrmann kriegerisch und von Thusnelda rhetorisch verteidigt werden. Eine ähnliche Rückkehr in die Heimat findet sich auch in Schillers Räuber sowie in Hölderlins Gedichten Der Wanderer und Heimath. Bei beiden Autoren wird die Heimat bei der Rückkehr Karl Moors bzw. des Hölderlinschen Wanderers sehr emotional sowie unter häufigen Verweisen auf die Landschaft und im Besonderen auf die erinnerte glückselige Kindheit besungen, aber als entfremdet wahrgenommen. Auch Herrmann appelliert in seinem Versuch, seinen Bruder Flavius für die Heimat zurückzugewinnen: „Hier lass’ der frohen Kindheit uns gedenken“ (Weißenthurn 49). Wenngleich diese Parallele sicherlich nicht überinterpretiert werden sollte, kann sie doch vielleicht ein erster Hinweis darauf sein, auf welche Weise in Weißenthurns Drama ein Heimat-Konzept dargestellt wird, das auch in einigen anderen zeitgenössischen Werken ähnlichen Ausdruck findet.

Darüber hinaus gewinnt auch der Kontrast, welcher im lasterhaften, werteentfremdeten Rom vorgeführt wird, durch das Spannungsfeld Heimat-Fremde eine neue Dimension. Mehrfach wird nämlich Rom im Zuge seiner abwertenden Charakterisierung auch als „fern“ (Weißenthurn 9) bezeichnet und seine materiellen Werte der deutschen Heimat entgegengestellt: „Der

Friede in dem trauten Kreis der Seinen, Das lässt sich mit Gewinnsucht nicht vereinen“ (Weißenthurn 18). Die Römer werden nicht nur moralisch und sozial, sondern auch geographisch als entfremdet dargestellt: „Die Herrschsucht treibt sie über Meer und Land; Im eignen Land muß man die Mittel finden, Die edler Völker Glück und Freyheit gründen“ (Weißenthurn 19). Gleichsam als Inbegriff der Fremde verkörpern die Römer „das Volk, das stets auf fremdem Boden lebt, Indes die Eiche kühn ihr Haupt erhebt, Das Volk zu schützen, das nach Freyheit strebt.“ (Weißenthurn 19). Wiederum begegnet uns in dieser Passage auch das Bild der Eiche, welches uns als Hinweis darauf gelten muss, wie sehr die Thusnelda-Figur mit diesem Heimat-Konzept verknüpft ist. Die „Wälder, wo die Freyheit thronet“ (Weißenthurn 26), wie Marbod sie bezeichnet, sind in Thusneldas oben bereits behandeltem Streitgespräch mit Segest gleichgesetzt mit dem Ort ihrer heimatlichen Kindheit: „Im Eichenwalde lern’ ich Worte lallen, Zur Eiche ward mein erster Schritt gelenkt“ (Weißenthurn 42). In derselben Szene bezeichnet Sie sich selbst als „ungebund’ne[] Tochter der Natur“ (Weißenthurn 45). Sowohl die hier vorgeführte Illustration von Heimat und Antiheimat als auch die enge Verbindung zur beschriebenen Natur und drittens die Notwendigkeit, diese Heimat in ihren Werten zu verteidigen, ermöglichen deutliche motivische Bezüge zu Schillers Wilhelm Tell.¹⁰ Auch dort wird beispielsweise im Gespräch zwischen Tell und seinem Sohn Walter die explizit dargestellte Heimat einer Antiheimat gegenübergestellt. Überdies fällt von Beginn an die enge Verbindung zwischen Natur und (nationaler) Identität in Schillers Schauspiel auf. Der „Sturm“, der in der ersten Szene kalt aufzieht, und das nahe „Gewitter“ als Metaphern für das bevorstehende Unheil werden von den Schweizer Fischern und Hirten an den natürlichen Zeichen im voraus abgelesen; die Berge stellen die Umgrenzung der idealen nationalen Welt dar, während parallel dazu in Weißenthurns Drama der Eichenhain eine vergleichbare Funktion erfüllt. Wenn Tell beispielsweise nach den Bergen zeigend ruft: „Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet“ (Schiller 19), kann man durchaus eine Verwandtschaft zum heimatlichen, schützenden Eichenwald bei Weißenthurn sehen, welcher als Wohnort Wodans gilt. Auch in Kleists Drama erregt der Vorfall Aufsehen, dass einige Römer „aus Versehen, Der tausendjährigen Eiche eine, Dem Wodan, in dem Hain der Zukunft, heilig“ (Kleist 37) gefällt haben.¹¹

Weiterhin wird Flavius’ zögerliche Abkehr vom eigenen Vaterland in Varus’ Gespräch mit Herrmann im dritten Aufzug als noch immer existierende Verbundenheit mit der deutschen Heimat und noch nicht geglückte Integration in die neue, römische Heimat charakterisiert, wenn Varus noch ahnungslos fragt: „Dein Bruder ist noch fremd im eignen Lande; kannst mit der Heimath du ihn nicht versöhnen?“ (Weißenthurn 65). Doch Flavius’

oben bereits erwähnte Absicht, sich einem „neuen Vaterland“ (Weißenthurn 56) zu verschreiben, wird in Weißenthurns Drama als gescheitert vorgeführt, wodurch die wahre—nämlich „deutsche“—Heimatverbundenheit Hermanns und Thusneldas zusätzlich aufgewertet wird. Wiederum scheint der Vergleich zu Friedrich Schillers *Tell* sehr hilfreich: Die Attraktivität der Fremde in ihrem Spannungsverhältnis zur Heimat ist auch in der ersten Szene des zweiten Aufzugs des *Wilhelm Tell* von Bedeutung. In dieser an Bezügen zu Heimat und Vaterland enorm reichen Szene setzt sich der im Sterben liegende Vater der Nation, Altinghausen, welcher eine in gewissem Maße analoge Figur zu Sigismar darstellt, mit dem jungen Rudenz auseinander. Letzterer will sich in den Dienst Österreichs stellen, um einerseits Bertha von Brunneck näher zu sein und wohl auch, um sein Volk in eine neue, moderne Zeit hinüber zu helfen, in der es ihm nicht mehr möglich ist, sich hinter seinen Bergen zu verstecken. Altinghausen beklagt, dass Rudenz sich damit von seinen Wurzeln entfremdet: „Leider ist die Heimat zur Fremde dir geworden!“ (Schiller 34). Heimat wird also auch hier erneut nicht nur geographisch oder individuell konnotiert, sondern als kollektives Wertsystem, welches aufs engste mit der nationalen Geschichte verknüpft ist. Die Gegenwart wird als Zeit der „Parteiung“, also der nationalen Uneinheit charakterisiert. Insofern kann man also sicherlich von Parallelen zwischen Schillerschen und Weißenthurnschen Heimat-Bezügen sprechen, in welchen sogar Herders Appell an eine nationale Vereinigung der Deutschen weiterklingen.¹²

IV. Schlussbemerkungen

Wie die Ausführungen oben zu zeigen versuchten, ermöglicht die Aufnahme der heute außerkanonischen, doch zu ihrer Zeit sehr beachteten Autorin Johanna Franul von Weißenthurn¹³ in eine Untersuchung des Arminius-Diskurses gewinnbringende Perspektiven. Die Textanalyse verdeutlichte, dass ihr Hermanns-Drama nicht lediglich als Ausnahme abgetan werden kann, da es sehr wohl einige Parallelen zu Elementen des „kanonischen“ Arminius-Diskurses aufweist. Die interessanten Unterschiede insbesondere zu Kleists Bearbeitung des Stoffs finden oftmals ihre Äquivalente in früheren Hermannsdramen etwa Schlegels oder auch Klopstocks. Hans Peter Hermanns Behauptung, die Handlungsspielräume der Frauenfiguren in Schlegels Drama seien „ein halbes Menschenalter später [...] in einem deutschen Drama nicht mehr vorstellbar“ (Herrmann 165) ist eindeutig zu widerlegen. Vielmehr kann eine genaue Lektüre des Weißenthurnschen Dramas die bemerkenswerte Zentralität, welche Thusnelda in ihrer Bearbeitung des Arminius-Stoffs einnimmt, in engem Zusammenhang mit einem Heimat-Konzept verstehen,

welches gleichsam auf dem Schlachtfeld verteidigt werden soll. Daher erweist sich eine Berücksichtigung des im ausgehenden 18. Jahrhunderts entstehenden Heimat-Diskurses für die Untersuchung des Arminius-Diskurses als gewinnbringend, welcher eine deutsche Identitätsbildung im semantischen Feld zwischen Volk, Nation, Vaterland und Heimat literarisch reflektiert und mit konstituiert.

Endnotes

¹ Siehe hierzu insbesondere Klaus Bemann, „Einleitung“, *Arminius und die Deutschen* (Essen: Magnus, 2002).

² Hans Peter Herrmann. „Arminius und die Erfindung der Männlichkeit im 18. Jahrhundert“, *Machphantasie Deutschland*, ed. Hans Peter Herrmann (Frankfurt: Suhrkamp, 1996) 160-191.

³ Siehe Bemann 64f., sowie Anmerkungen 26 u. 27.

⁴ Siehe Erich Sander, „Zur Arminius-Biographie.“ *Gymnasium* 62 (1955): 82-100.

⁵ Vgl. hierzu Bemann 110ff., sowie Dieter Timpe, *Arminius-Studien*. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. N.F., 2. Reihe, Bd. 34. Heidelberg 1970.

⁶ Zu den nur lückenhaft rekonstruierbaren biographischen Daten Weißenthurns siehe Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen – deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. (Stuttgart: Metzler, 1992).

⁷ Vgl. Kord; sowie *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert – 1770-1800*, ed. Karin Wurst (Köln: Böhlau, 1991).

⁸ Friederike Eigler and Susanne Kord, eds., *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. (Westport, Conn: Greenwood, 1997).

⁹ Im Folgenden wird zitiert nach Johanna Franul von Weißenthurn, „Herrmann – Ein geschichtliches Schauspiel in fünf Aufzügen, in Jamben“,

Neueste Schauspiele, Vol. 8 (= *Neue Schauspiele zweiter Band*), 2nd ed. (Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, 1823).

¹⁰ Im Folgenden wird zitiert aus Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell* (Stuttgart: Reclam, 2004).

¹¹ Die Eichen sind im gesamten Arminius-Diskurs von zentraler Bedeutung. Vgl. z.B. auch Kleist 34 und 36, sowie Hans Peter Hermanns Ausführungen zu Schlegel und Klopstock.

¹² Siehe in diesem Zusammenhang auch Friedrich Kittlers „De Nostalgia“, *Literatur und Provinz*, ed. Hans-Georg Pott (Paderborn: Schöningh, 1986) 153-68. Hier vertritt der Autor unter anderem die These, dass Schillers *Wilhelm Tell* wie auch Kleists *Hermannsschlacht* Programme einer Heimatbefreiung im Kontext der Befreiungskriege darstellen. Auch sein Hinweis auf die notwendige Frauengestalt als Symbol zur Schaffung einer Nation wäre in unserem Kontext der Verschränkung des Arminius-Diskurses mit einem Heimat-Diskurs untersuchenswert.

¹³ Neben dem hier behandelten Drama wäre in unserem Fragekontext auch eine Untersuchung weiterer historischer Dramen weiblicher Autorinnen der Zeit interessant. Beispielsweise Caroline Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen* (1813); *Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen* (1816); *Germanicus* (1813); *Rudolph von Habsburg* (zuerst veröffentlicht 1818) ebenso wie Weißenthurns Drama *Johann Herzog von Finnland*.

Works Cited

Primary literature

Kleist, Heinrich. *Hermannsschlacht*. Stuttgart: Reclam, 2001.

Schiller, Friedrich. *Wilhelm Tell*. Stuttgart: Reclam, 2004.

Weißenthurn, Johanna Franul von. „Herrmann – Ein geschichtliches Schauspiel in fünf Aufzügen, in Jamben.“ *Neueste Schauspiele*. Vol. 8 (= *Neue Schauspiele zweiter Band*), 2nd ed. Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, 1823.

Secondary literature

- Bemmann, Klaus. *Arminius und die Deutschen*. Essen: Magnus, 2002.
- Böcking, Eduard, ed. *Ulrich Hutten - Schriften*. Aalen: O. Zeller, 1963.
- Brinker-Gabler, Gisela, ed. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.
- Eigler, Friederike and Susanne Kord, ed. *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood, 1997.
- Friedrichs, Elisabeth. *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts – Ein Lexikon*. Stuttgart: Metzler, 1981.
- Herrmann, Hans Peter. "Arminius und die Erfindung der Männlichkeit im 18. Jahrhundert". *Machtphantasie Deutschland*. Ed. Hans Peter Herrmann et.al. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. 160-191.
- Hoff, Dagmar von. *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989.
- Höfler, Otto. Siegfried. *Arminius und der Nibelungenhort – Symbolism in Literature*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.
- Kittler, Friedrich. „De Nostalgia“. *Literatur und Provinz*. Ed. Hans-Georg Pott. Paderborn: Schöningh, 1986. 153-68.
- Kord, Susanne. *Ein Blick hinter die Kulissen – deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Sander, Erich. „Zur Arminius-Biographie.“ *Gymnasium* 62 (1955): 82-100.
- Tacitus, Cornelius. *Annalen*. Lateinisch und deutsch. Ed. and trans. Erich Heller. 2nd ed. München: Artemis & Winkler, 1992.

Timpe, Dieter. *Arminius-Studien*. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. N.F., 2. Reihe, Bd. 34. Heidelberg: C. Winter, 1970.

Wurst, Karin A., ed. *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert – 1770-1800*. Köln: Böhlau, 1991.

Der naive und der sentimentalische Held bei Schiller oder Über die Kluft zwischen dem schönen Bild der Antike und der Entfremdung in der Neuzeit

Ana Foteva

Dieter Borchmeyer weist auf die Bestrebung Schillers, die Diskrepanz in der Existenz des modernen Menschen zwischen der Privatsphäre und den Pflichten gegenüber dem Staat mit den Mitteln der ästhetischen Erziehung zu überwinden. Das Vorbild des harmonischen Zustandes des Menschen sei die antike Polis, die auf der Bühne wieder erscheinen solle: „Als Schauplatz >>schöner Öffentlichkeit<< wird das Theater gewissermaßen zu einer Anstalt ästhetischer Erziehung“ (Borchmeyer 242-243).

Nun stellt sich die Frage, ob es in der Neuzeit möglich wäre, die dramatische Form der Antike zu wiederholen. Die Antwort ist nein. Der Hauptgrund dafür ist für Borchmeyer die künstliche Öffentlichkeit des Lebens, die Schiller in seinen Dramen anstrebe, um dem gegenwärtigen bürokratischen und von dem Individuum entfernten Staat ein ästhetisches Vorbild anzubieten. Aber die politische Handlung in den Staatsaktionen wie *Wallenstein* und *Maria Stuart* laufe nicht mehr wie in der griechischen Tragödie vor aller Augen ab, sondern die Staatskunst sei der modernen Tragödien heimlich, weswegen Dissimulation und Kabale die politische Bühne beherrschten (Borchmeyer 244).

Ein ergänzendes Argument bietet hierzu Benjamin, der in seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die antike Tragödie wie eine agonale (also dem Wettkampf entspringende) Prophetie sieht, die unbedingt auf die Gemeinde aufgewiesen und von allem episch-didaktischem erlöst sei. In Konkurrenz träten sowohl die Dichter, als auch die Protagonisten, also die Choregen (88). Aus diesem von der Neuzeit grundsätzlich unterschiedlichem Verhältnis zwischen Gesellschaft und Theater ergibt sich auch das Konzept des tragischen Helden in der Antike:

Die Unmündigkeit des tragischen Helden, welche die Hauptfigur der griechischen Tragödie gegen jeden späteren Typus abhebt, hat die Analyse des >metaethischen Menschen< durch Franz Rosenzweig zu einem Grundstein der Tragödienlehre gemacht: >>Denn das ist das Merkzeichen des Selbst, das Siegel seiner Größe wie auch das Mal seiner Schwäche: es schweigt. Der tragische Held hat nur eine Sprache, die ihm vollkommen

entspricht: eben das Schweigen. [...] Das Tragische hat sich gerade deshalb die Kunstform des Dramas geschaffen, um das Schweigen darstellen zu können [...] << (88-89). [...] Sondern in der Tragödie besinnt sich der heidnische Mensch, daß er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache, sie bleibt dumpf (90). Es ist gar keine Rede davon, daß die >sittliche Weltordnung< wieder hergestellt werde, sondern es will der moralische Mensch, noch stumm, noch unmündig – als solcher heißt er der Held – im Erbeben jener qualvollen Welt sich aufrichten. Das Paradoxon der Geburt des Genius in moralischer Sprachlosigkeit, moralischer Infantilität, ist das Erhabene der Tragödie. (91)

Auch Aristoteles betont in seiner *Poetik* die Handlung, nicht die Sprache als Hauptmerkmal der Figur in der antiken Tragödie:

Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht. Folglich handeln Personen (in der Tragödie) nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein. (45)

Die Interaktion, die sich in der antiken Tragödie zwischen dem Helden und der Gemeinschaft vollzieht, ist eine direkte und binäre—Held steht gegenüber dem Gesetz und büßt schweigend sein Leben ein. Es ist klar und deutlich, welches Gesetz verletzt wurde, weil es sich um eine übersichtliche Gemeinschaft handelt, in welcher die direkte *face-to-face* Interaktion und die Gesellschaft identisch seien (Schwanitz 52). Die Zuschauer der Orestien nahmen also an der dramatischen Interaktion teil, insofern als sie die Verletzung des Gesetzes auf der Bühne als Verletzung des Gesetzes der Gemeinschaft empfanden. Eine weitere Gebundenheit mit der Aufführung auf der Bühne ging aus ihrem Wettkampfcharakter hervor—die Zuschauer waren auch Richter der Aufführung.

Aus dem oben angeführten lässt sich schließen, dass die Form des Dramas sich notwendigerweise mit der Änderung der Gesellschaft ändern muss. Dies klingt logisch und nachvollziehbar, aber in den Dramentheorien war es nicht immer selbstverständlich. Wie es Szondi ausführt, habe die traditionelle Auffassung die Zweiheit von Form und Inhalt als grundlegend, die Form als vorgegeben und historisch indifferent und folglich das Drama als historische Verwirklichung einer zeitlosen Form festgelegt. Dieses Konzept von Form und Inhalt des Dramas weist Ähnlichkeiten mit dem Ansatz von Schiller auf, dass die Bühne eine Ästhetik vorzeigen solle, welche der Gesellschaft als Vorbild zur Änderung dienen würde, oder wie es bei Borchmeyer steht, „[...] er entwickelt eine dramatische Konzeption

aus dem Geiste des ästhetischen Widerspruchs gegen den modernen Weltzustand“ (244).

Demgegenüber steht die dialektische und historische Auffassung Hegels von dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt des Dramas, nach welcher „>>Inhalt und Form sich durchaus als identisch erweisen.<< [...] Diese Identität ist dialektischen Wesens: [...], so daß der Inhalt nichts ist, als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als das Umschlagen des Inhalts in Form<<“ (Szondi 10).

Nachdem man die historisch dialektische Auffassung angenommen hat, kann man verschiedene Spielarten der dramatischen Form verfolgen, ohne die Befürchtung, dass die normativen Poetiken die eine oder die andere Form als undramatisch bezeichnen würden. Die Dramen der deutschen Klassik gehen auf die Form des neuzeitlichen Dramas zurück, die in der Renaissance entstanden und Ausdruck des Wagnisses des nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes zu sich gekommenen Menschen sei. Der Mensch sei ins Drama nur als Mitmensch eingegangen und daher habe ihm die Sphäre des >Zwischen< die wesentliche seines Daseins geschiehen. Das sprachliche Medium dieser zwischen-menschlichen Welt sei der Dialog. Der Prolog, der Chor und der Epilog seien ausgeschaltet worden und der Monolog sei nur episodisch geblieben. Das Drama sei eine in sich geschlossene, aber freie und in jedem Moment von neuem bestimmte Dialektik. Dies beinhalte folgende Merkmale:

- Das Drama sei absolut, d.h. kenne keinen Bezug auf irgend etwas außerhalb der dramatischen Fiktion;
- Der Dramatiker sei im Drama abwesend, d.h. er äußere sich keineswegs, es dürfe kein episches Ich vorkommen;
- Das Drama sei auch keine Anrede an den Zuschauer, er solle passiv zuschauen und ins dramatische Spiel gerissen werden;
- Es dürfe keine Relation zwischen Schauspieler und Rolle sichtbar werden;
- Das Drama sei primär, d.h. sei keine sekundäre Darstellung von etwas, sondern stele sich selbst dar. Dies sei der Grund, warum historisches Spiel als undramatisch ausfalle (Szondi 14-18).

Nun ist diese absolute dramatische Form an einen kurzen Zeitraum und relativ kleine Zahl von dramatischen Werken gebunden—ist die Form der Renaissance und der französischen Klassik. Die deutschen Klassiker Goethe und Schiller haben sich mitnichten an diese rigorosen Regeln gehalten. Auch in der Dramentheorie wird sie für „eine idealisierte Norm, die in der Geschichte dramatischer Texte immer wieder durchbrochen wird“ gehalten (Pfister 103). Es ist aber für den Gegenstand dieser Arbeit aufschlussreich zu fragen, warum und auf welche Weise die absolute Form gesprengt wird.

Die Figuren in *Die Räuber* und *Wallenstein* gehen in die Dramen nicht als Mitmenschen ein, die ihre Entschlüsse in der direkten Interaktion miteinander und aus der Situation heraus ziehen, sondern sind reflektierende Einzelgänger, die ihre Entscheidungen abwägen und erst nach mehreren widersprüchlichen Schritten die endgültige treffen, womit auch das Drama endet. Karl Moor hat nicht nach dem vermeintlichen Brief von seinem Vater die Entscheidung getroffen nach Hause zu gehen und sich mit der Situation vor Ort auseinanderzusetzen, sondern hat die Räuberexistenz gewählt, die in der Tat für eine Zeit einen Ausweg aus der Konfrontation geboten hat. Letztendlich geht er nach Hause, aber auch da überlegt er sehr wohl jede Handlung, er zögert, seine Identität dem Vater zu entdecken und selbst den Mord von Amalie begeht er nicht impulsiv, sondern wohl überlegt. Diese kurze Handlungssequenz veranschaulicht wahrscheinlich am besten die Handlungsweise von Karl Moor.

AMALIA: Halt, halt! Einen Stoß! Einen Todesstoß! Neu verlassen! Zeuch dein Schwert und erbarme dich!

RÄUBER MOOR. Das Erbarmen ist zu den Bären geflohen – ich töte dich nicht!

RÄUBER MOOR. Willst du allein glücklich sein? Fort, ich töte kein Weib.

(Schiller, *Die Räuber* 146)

AMALIA. Kein Freund? auch unter diesen nicht ein Freund? (*Sie steht auf.*) Nun denn, so lehre mich Dido sterben! (*Sie will gehen, ein Räuber zielt.*)

RÄUBER MOOR. Halt! Wag es – Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben!

(Schiller, *Die Räuber* 147)

Es scheint, dass Karl Moor diese Entscheidung im Affekt und aus der Situation heraustrifft, aber eigentlich trifft er die Entscheidung schrittweise, in einem widersprüchlichen Gedankengang und letztendlich nennt er einen sehr kalkülierten Grund dafür. Seine Entscheidung entspringt nicht dem Dialog mit Amalia, weil er sie in dem Fall schon nach ihrer ersten Replik getötet hätte. Dies bleibt eine umstrittene Stelle in dem Drama, aber sie illustriert nichtsdestoweniger die Beschaffenheit von Karls Figur. Er ist ein ungleichmäßiger Charakter im aristotelischen Sinne und er bleibt „auf gleichmäßige Weise ungleichmäßig“ (Aristoteles 56).

Was Wallenstein betrifft, sieht ihn die Forschung als den verzögerten Helden schlechthin und vergleicht ihn diesbezüglich mit Hamlet (Borchmeyer 72-77). Tatsächlich sind sowohl sein Handeln, als auch seine Rede paradigmatisch überlegen, ja manipulierend und reflektierend. Er

wägt vorsichtig ab, wie er mit dem Feind verhandelt, aber tut bis zu dem Anfang von *Wallensteins Tod* eigentlich nichts. Daher kommt die bittere Enttäuschung, dass Taten, anders als Worte, vor allem aber als Gedanken, direkte Konsequenzen außerhalb der Autonomie des Subjekts haben:

WALLENSTEIN (*mit sich selbst redend*). Wärs
möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mirs beliebt? Ich müsste
Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht,
[...] In den Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
(Schiller, *Wallensteins Tod* 9-10)

Diese wichtige Stelle im Drama wird in der Arbeit weiter unten wieder aufgegriffen, hier nur als Illustration des *modus operandi* der Figur, der auf Distanz ruht und immer über die konkrete dramatische Situation hinausgeht.

Der Monolog und die längere Rede über die konkrete dramatische Situation hinaus, haben zum großen Teil den absoluten dramatischen Dialog ersetzt. Wir hören Franz Moors langen Monolog über die Ungerechtigkeit der Natur (Schiller, *Die Räuber* 18-21), Karls Rede über das Jahrhundert, in dem er lebt (Schiller, *Die Räuber* 21-22) und die Reden und Monologe von Wallenstein sind nur selten durch dramatische Dialoge abgebrochen. Der absolute dramatische Dialog, der in der Situation der dramatischen Gegenwart wurzelt, sichert die dramatische Fiktion gegen alles Äußerliche ab. In den beiden Dramen wird die für das Drama aktuelle Gegenwart außerhalb der Fiktion angesprochen—in *Die Räuber* die geistige Schwäche des Jahrhunderts, in *Wallenstein* der Dreißigjährige Krieg. Das Drama kann nicht mehr absolut und primär bleiben, weil die neue Zeit nach neuer Form fordert. Die Grundproblematik des Dramas ist nicht mehr der Konflikt zwischen dem tragischen Helden und dem Göttergesetz, wie in der griechischen Tragödie, auch nicht mehr der zwischenmenschliche Konflikt, der nur in der Sphäre des Zwischenmenschlichen durch Dialog, der voller Spannung ist, aufgelöst wird, sondern das Gespaltensein des modernen Menschen, der keinen Rückhalt in seiner Gegenwart findet. Deswegen wird die Zeit, sowohl in *Die Räuber*, als auch in *Wallenstein* als Thema behandelt.

Die Thematisierung der Zeit bedeutet zugleich Episierung des Dramas. In dem absoluten Drama ist die fiktive Zeit „eine absolute Gegenwartsfolge“ (Szondi 17), d.h. jeder Moment führt zum nächsten, es herrscht eine angespannte Zielstrebigkeit. Die hier betrachteten Dramen verzichten auf diese Zielstrebigkeit nicht, wie es später in der modernen Dramatik der Fall ist, aber indem sie die fiktive Zeit in den breiteren Kontext einer nicht-fiktiven Zeit einbetten, führen sie unausweichlich zu der vorwiegend

epischen Struktur des modernen Theaters. Dies gilt vor allem für *Wallenstein*, wo der Spielzeit ein epischer Prolog vorausgeht, der die Dramenfiktion erläutert und dem Brechtschen V-Effekt sehr ähnlich ist. Außerdem ist das ganze *Wallensteinslager* nichts anders als eine mehrfache Erzählfunktion, die den Rezipienten Informationen über die Hauptfigur gibt, längst bevor sie vor ihren Augen erscheint, und die gesellschaftlich-historischen Bedingungen der Spielzeit kommentiert. Dass dieser Teil der Trilogie der überzeugendste und szenisch wirksamste ist, worauf auch Borchmeyer aufmerksam macht: „Das Volk hier ist wirklich noch die >> sinnliche, lebendige Masse << [...], die allem, was auf und hinter der Bühne geschieht und geredet wird, augenfällige Publizität verleiht. Sie ist der Fond, auf dem sämtliche Vorgänge des Stücks projiziert sind“ (245-246), zeigt, dass die poetische Öffentlichkeit, die Schiller als idealistisches Vorbild für den damaligen Staat zeigen wollte, nur durch solche epischen Strukturen zu erreichen ist, weil der Chor der griechischen Tragödie nur im Kontext seiner „unbedingte(n) Angewiesenheit auf die Gemeinde“ (Benjamin 88) funktionieren kann. Diese unbedingte Angewiesenheit der Bühnenaufführung auf die Gemeinde, sowie die reine Sphäre des Zwischenmenschlichen ohne Einflüsse von außen, gibt es in der Neuzeit nicht mehr. Der moderne Mensch steht hilflos gegenüber den unheimlichen Mächten der Zeit (oder der Geschichte), wie einmal der antike Held gegenüber dem Göttergesetz.

Im Sinne seiner Theorie hat Schiller versucht, seinen theoretischen Postulaten in seinen fiktiven Werken eine sinnliche Erscheinung zu geben. Daher weisen seine Figuren Züge des Erhabenen, des Sentimentalischen und des Naiven auf, sind aber keinesfalls nur erhaben, nur sentimentalisch oder nur naiv. Bevor wir uns der näheren Analyse der Dramenfiguren zuwenden, wollen wir zuerst kurz die für diese Arbeit wichtigsten Postulate von Schillers Theorie erwähnen. In seinem Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* definiert Schiller die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ in Funktion seiner Poetik. Naiv sein, heiße,

daß die Natur mit der Kunst im Contraste stehe und sie beschäme. Sobald das Letzte zu dem Ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven. [...] Natur in dieser Betrachtungsart ist nichts andres, als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eigenen und unabänderlichen Gesetzen. [...] könnte man die Nachahmung des Naiven in den Sitten bis zur höchsten Illusion treiben, so würde die Entdeckung, daß es Nachahmung sei, das Gefühl, von dem die Rede ist, gänzlich vernichten. Daraus erhellet, dass diese Art

des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist; denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt; [...] [Die Gegenstände in der Natur] *sind*, was wir *waren*, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. [...] Was ihren Charakter ausmacht, ist gerade das, was dem unsrigen zu seiner Vollendung mangelt; was uns von ihnen unterscheidet, ist gerade das, was ihnen selbst zur Göttlichkeit fehlt. Wir sind frei, und sie sind notwendig; wir wechseln, sie bleiben eins. [...] Wir erblicken in *ihnen* also ewig das, was uns abgeht, aber wonach wir aufgefordert sind zu ringen, und dem wir uns, wenn wir es gleich niemals erreichen, doch in einem unendlichen Fortschritte zu nähern hoffen dürfen. (1)

Die Definition des Sentimentalischen erfolgt *ex negativo*—zuerst wird festgelegt, was naiv ist und dann, im Kontrast dazu, wird das Sentimentalische entworfen. Diese Struktur spiegelt sich in der Figurenkonstellation in *Die Räuber* und *Wallenstein* wider, indem zwei Figuren einander gegenüber stehen und sich wechselseitig definieren. Auf dieses doch etwas komplexere Verhältnis werden wir später zurückkommen. Hier ist es wichtig auf das Verhältnis Natur–Kunst einzugehen und es näher zu betrachten. Die Kunst steht immer in einem Bezug zur Natur. Insofern ist die Interaktion zwischen diesen beiden unvermeidlich und nur von der Art und Weise ihrer Interaktion hängt es ab, ob sich die Kunst dem von Schiller als ideal angesehenen Zustand des Naiven annähern wird, oder in die andere Richtung der Künstlichkeit abgleiten wird. Die Kunst, die diesen idealen Zustand erreicht hat, ist nach Schiller die antike. Das antike Zeitalter ist für Schiller das goldene Zeitalter der absoluten Harmonie zwischen Natur und Zivilisation, die sich als Schönheit ausdrückt. Harmonie und Schönheit sind bei Schiller austauschbar, deswegen spricht er in *Vom Pathetischen und Erhabenen* über einen „schönen Charakter“ (84). Die moderne Kunst muss über diesen harmonischen Zustand reflektieren, sie kann ihn nicht mehr unmittelbar erreichen, wie es der Fall mit der antiken Kunst war. Schiller hat offensichtlich versucht, die antike Kunst als Modell für eine Ästhetik zu verwenden, die dem modernen Menschen dienen sollte, die Harmonie nach dem Verlust der Harmonie wiederzugewinnen. Daher versucht er in *Wallenstein* eine Öffentlichkeit zu schaffen, anhand welcher der moderne Staat seine Schwächen überwinden soll. Die moderne Kunst ist nicht naiv, weil sie kein Ausdruck der schönen Harmonie mit der Natur ist. Ihre Rolle sieht Schiller in der Neuzeit anders. Da der moderne Mensch zwischen Stoff-

und Formtrieb, zwischen Denken und Fühlen, gespalten existiert, muss die Kunst ihm dazu verhelfen, seiner Freiheit sein Ganzes auszuleben bewusst zu werden, indem sie ihm die Möglichkeit gibt, die doppelte Erfahrung zu machen—gleichzeitig zu denken und zu fühlen (Schiller, *Über die ästhetische Erziehung* 55-56). Das Bewusstwerden über diese Freiheit schafft bei den Menschen die Vorstellung von der Annäherung der Gegenstände in der Natur, die in dem harmonischen Zustand unbewusst verharren.

Schiller definiert den Menschen in *Vom Pathetischen und Erhabenen* folgendermaßen: „der Mensch ist das Wesen, welches will“ und vorher zitiert Lessings *Nathan der Weise*: „>Kein Mensch muß müssen<<“ (81). Wenn der menschliche Wille, als konkrete Erscheinung des Stofftriebes, in Konflikt mit ihm überlegenen Naturmächten tritt, kann er sich trotzdem als Mensch mit Wille bestätigen. Wenn der Mensch mit der Überlegenheit der Natur konfrontiert ist,

[...] bleibt ihm, um keine Gewalt anzuwenden, nichts anders übrig als: [...] eine Gewalt, die er der Tat nach erleiden muss, *dem Begriff nach zu vernichten*. [Dies] heißt aber nichts anders, als sich derselben freiwillig zu unterwerfen. Die Kultur, die ihn dazu geschickt macht, heißt die moralische. (84)

Weiter schreibt Schiller:

Ein Mensch, [...] soll alle die Tugenden besitzen, deren Vereinigung den *schönen Charakter* ausmacht. [...] Dieser nämliche Mensch soll aber plötzlich in ein großes Unglück geraten. [...] Findet man ihn in diesem Stück noch ganz als den nämlichen, [...] bemerkt man die Verwandlung seiner Umstände in seiner Gestalt, aber nicht in seinem Betragen, in der Materie, aber nicht in der Form seines Handelns – dann freilich reicht man mit keiner Erklärung aus dem *Naturbegriff* mehr aus [...] Man muß also jeder natürlichen Erklärung entsagen, muß es [...] aufgeben, das Betragen aus dem Zustande abzuleiten, und den Grund des ersteren aus der physischen Weltordnung heraus in eine ganz andere verlegen, welche die Vernunft zwar mit ihren Ideen erfliegen, der Verstand aber mit seinen Begriffen nicht erfassen kann. Diese Entdeckung des absoluten moralischen Vermögens, welches an keine Naturbedingung gebunden ist, gibt dem wehmütigen Gefühl, [...] den ganz eigenen unaussprechlichen Reiz, den keine Lust der Sinne, [...] dem Erhabenen streitig machen kann. (89-90)

Und so gelangen wir zu den dramatischen Figuren als sinnliche Erscheinung der Ideen. In den beiden Dramen, die zur Analyse gewählt

wurden, erscheint eine Konstellation von Figuren-Paaren, die den Kontrast naiv - sentimentalisch ausspielen und dadurch relativieren, weil sie in dem Prozess sich neu definieren: Franz Moor – Karl Moor; Wallenstein – Max Piccolomini.

Sehr allgemein kann man Franz Moor und Wallenstein insofern als sentimentalisch definieren und vergleichen, indem sie beide ihr naives Idealbild in die jeweils andere Figur der bipolaren Konstruktion hineinprojizieren—Franz in seinen Bruder Karl, Wallenstein in Max Piccolomini. Franz beginnt wie ein reflektierender Charakter schlechthin, der den harmonischen, eben naiven Zustand in seinen Bruder Karl hineinprojiziert: Karl ist der Erstgeborene, der Schöne und der Geliebte, ohne dafür ringen zu müssen. Franz ist ein Schuft, aber nichtsdestoweniger auch ein sentimentalischer Held, der die falschen Mittel zum richtigen Zweck verwendet:

FRANZ: Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! Ich will sie geltend machen. – Warum bin ich nicht das Erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der Einzige? Warum musste sie mir diese Bürde von Hässlichkeit aufladen? Gerade mir? [...] Nein! Nein! Ich tu ihr Unrecht. Gab sie doch uns Erfindungsgeist mit, setzte uns nackt und armselig am Ufer dieses großen Ozeans W e l t - Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh' unter! [...] Das Recht wohnt beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.

(Schiller, *Die Räuber* 19)

Franz versucht, sich gegen das, was er als Naturgewalt empfindet, mit dem Verstand zu wehren, um das zu erwerben, was er für einen harmonischen Zustand hält. Die Existenz seines Bruders Karl erinnert ihn immer wieder an seinen Mangel und insofern könnte für ihn Karl dieselbe Funktion ausüben, die das schöne Kunstwerk für den modernen Menschen im Schillerischen Sinne ausüben sollte. Allerdings sucht Franz Moor die Freiheit von seinem bedrückten Zustand nicht, wie es Schiller in seiner Theorie darlegt. Was Franz will, ist ihm von der Natur vorenthalten. Der erhabene, schöne Charakter würde moralische Kraft finden, sich über diese natürliche Ungerechtigkeit zu erheben und eben darin seine Freiheit zu finden. Franz mobilisiert dagegen seinen scharfen Verstand und antwortet der Gewalt der Natur mit eigener Gewalt. Weil er aber der Theorie entgegenspielt, ist er erstens als Charakter sehr überzeugend und in seiner moralischen Schwäche sehr menschlich, was in der Rezeption dazu führen sollte, am negativen Beispiel sich zu bilden und die eigene Freiheit zu finden. Das Handeln von Franz ist konsistent und in der obigen Replik im

Wesentlichen dargelegt. Daher hat er keinen anderen Ausweg als Selbstmord, wenn die Schranken seiner Kraft ihre Grenze erreicht haben. Was die Freiheit für Karl Moor am Anfang des Stückes bedeutet, hört man gleich, nachdem er im Stück erscheint:

MOOR: Das Gesetz hat noch keinen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. [...] Ach! Dass der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! - Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen. (Schiller, *Die Räuber* 23)

Auch Karl ist ein Mensch, der von seinem Willen geprägt ist. Er ist insofern modern, als dass er sich in seiner Gegenwart unwohl fühlt und sich auch nach einem harmonischen Zustand sehnt, den er in der geschichtlichen Vergangenheit findet. Und so wie sein Bruder Gewalt gegen Naturgewalt verwendet hat, will Karl Gewalt gegen Zivilisation verwenden. Das Gesetz steht für ihn im Wege der Freiheit.

Der Charakter von Karl ändert sich, er ist, wie oben schon gesagt wurde, ungleichmäßig, aber in seiner Ungleichmäßigkeit konsistent. Er bedenkt die moralische Verantwortung seiner Räuberexistenz durch das ganze Stück. Zum Schluss verkraftet er die dritte Forderung, die die Pflicht der Ehre an den tragischen Helden macht (*Vom Pathetischen und Erhabenen* 58) und wird dadurch erhaben.

RÄUBER MOOR. O eitle Kinderei – da stehe ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnklopfen und Heulen, dass zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden. [...] Freilich steht's nun in meiner Macht nicht mehr, die Vergangenheit einzuholen – schon bleibt verdorben, was verdorben ist – [...] Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Gesetze versöhnen, und die misshandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers – eines Opfers, das ihre unverletzliche Majestät von der ganzen Menschheit entfaltet – dieses Opfer bin ich selbst. (Schiller, *Die Räuber* 148)

Benjamin behauptet, dass die tragische Dichtkunst auf der Opferidee ruhe, für welche der tragische Held sterbe (87). Wir haben aber gesehen, dass der tragische Held ein schweigender ist, denn das Opfer hat keine Sprache, es ist gerade seine Stummheit, die ihn als Opfer definiert. Hier hören wir Karl sich selbst zum Opfer erklären, und indem er das macht, ist er keins mehr. Er ist mündig, artikuliert und auch von Größenwahn geprägt, den wir noch am Anfang hören, wenn er sich als berufen sieht, Deutschland aus

dem impotenten Zeitalter zu retten. Die Reue über die begangenen Schandtaten ist mit einer Selbstaufwertung verbunden, die von einem der Räuber gleich kommentiert wird:

RÄUBER. Lasst ihn hinfahren! Es ist die Großmannsucht. Er will sein Leben an eitle Bewunderung setzen.

(Schiller, *Die Räuber* 149)

Wallenstein ist Franz Moor in seinem Kalkül und seinen Manipulationen ähnlich:

WALLENSTEIN. [...] Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur,
Und zu der Erde zieht mich die Begierde.

Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht

Dem guten. Was die Göttlichen uns senden

Von oben, sind nur allgemeine Güter,

Ihre Licht erfreut, doch macht es keinen reich,

In ihrem Staat erringt sich kein Besitz.

(Schiller, *Wallensteins Tod* 30)

Die Natur, ähnlich wie bei Franz Moor, wird apostrophiert und die menschliche Existenz wird als an die materielle Erde gebunden und ohne Bezug zum Ideal aufgefasst. Das Handeln muss folglich skrupellos und selbststüchtig sein. Dies ist aber eine spätere Rede von Wallenstein, die nach seinem Achsenmonolog kommt, in welchem andere Züge der Figur zum Ausdruck kommen:

WALLENSTEIN. Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?

(*mit sich selbst redend*).

Nicht mehr zurück, wie es mir beliebt? Ich müsste

Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht (9)

[...] Es war nicht mein Ernst, beschlossene Sache war es nie.

In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;

Die Freiheit reizte mich und das Vermögen. (10)

[...] Der Unschuld,

Des unverführten Willens mir bewusst,

Gab ich der Laune Raum, der Leidenschaft –

Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.

Jetzt werden sie, was planlos ist geschehen,

Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen, [...]. (10)

Auf die ästhetische Komponente dieser Verse hinweisend, identifiziert Borchmeyer die Macht für Wallenstein als ein ästhetisches Phänomen: „Indem die von der Phantasie umspielte Tat in die Wirklichkeit übersetzt wird, erfährt sie den entfremdenden Einfluß [...]. Auch Wallensteins >>Tat<<

wird also zum Opfer des ewigen Widerstreites zwischen der sittlichen und ästhetischen Welt auf der einen, der Geschichte und Politik auf der anderen Seite“ (113-114).

Wallensteins Unentschiedenheit geht also über das Kalkül und die Vorsicht hinaus. Sie ist das Wesen seines Charakters. Er wagt es nicht, die gedachte Tat zu vollbringen, weil er sich sicher und mächtig in der abstrakten Sphäre der Gedanken fühlt, die ihm in ihrem Potential eine ungeschränkte Macht gewährt. Er ist ein sentimentalischer Machtmensch, der sich von Franz Moor darin unterscheidet, dass er sich zur Aktion nicht entschließen will, weswegen er in der Forschung als „retardierender Charakter“ (Borchmeyer 73) bezeichnet wird. Tatsächlich sieht er sich gezwungen, die Entscheidung zu treffen und gleich danach gibt es für ihn aus seiner Sicht keine Autonomie mehr—deswegen verwendet er zum Schluss des Achsenmonologs nicht mehr die Subjektsbezeichnung „Ich“, sondern das indirekte Objekt „mir“. Da aber der sentimentalische Charakter bei Schiller ein idealisiertes naives Spiegelbild hat, an welchem er sich selbst definiert, fehlt an so einem auch in diesem Drama nicht. Für Wallenstein ist das also Max Piccolomini, den er sogar für den eigenen Sohn hält, ohne doch das politische Kalkül mit der Privatsphäre zu verwechseln—er sieht Max nicht als den geeigneten Gatten für seine Tochter Thekla, weil er ihm keine Macht bringen kann. Nach seinem Tod klagt Wallenstein den Verlust seines idealen Menschenbildes:

Die Blume ist hinweg aus meinem Leben,
Und kalt und farblos seh ichs vor mir liegen.
Denn er stand neben mir, wie meine Jugend.
Er machte mir das Wirkliche zum Traum [...]
-- Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder, [...].
(Schiller, *Wallensteins Tod* 124)

Auch das Schöne muss sterben—danach ist für Wallenstein kein Grund mehr zum Leben. Gerade weil er sich als ein materiellert Mensch aus größerem Stoff sieht, braucht er sein idealisiertes Gegenstück.

Allerdings ist Wallenstein noch viel früher bereit, die Verantwortung und die Konsequenzen seiner Entscheidung zu tragen. Daher auch die Verzweiflung darüber, dass er sie je getroffen hat. Nachdem Illo endlich ihn dazu überredet, mit Wrangel zu verhandeln, sagt Wallenstein im Monolog:

WALLENSTEIN. Es ist sein böser Geist und meiner. I h n
Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht,
Und ich erwart es, dass der Rache Stahl
Auch schon für m e i n e Brust geschliffen ist.
Nicht hoffe, wer des Drachens Zähne sät,
Erfreuliches zu ernten. Jede Untat

Trägt ihren eignen Rache-Engel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.
(Schiller, *Wallensteins Tod* 25)

Diese Bereitschaft dem Schicksal, ja dem Tod, in die Augen zu schauen ist ein Merkmal des erhabenen Charakters. Obwohl Wallensteins Figur eine— andere Beschaffenheit als die von Karl Moor hat, teilen sie eine ähnlich Entwicklungstendenz: endlich bereuen sie ihre Taten. Die Reue Wallensteins ist aber anders als jene bei Karl Moor. Es ist eine Reue eines reifen Menschen, der Fehler begangen hat, aber der der Macht der Umstände auch bewusst ist. Es gibt keinen Größenwahn, sondern eine für den modernen Helden sehr typische Resignation:

WALLENSTEIN. [...] -- Blut ist geflossen, Gordon. Nimmer kann
Der Kaiser mir vergeben. Könnt ers, ich,
Ich könnte nimmer mir vergeben lassen.
Hätte ich vorher gewusst, was nun geschehen,
Dass es den liebsten Freund mir würde kosten,
Und hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen –
Kann sein, ich hätte mich bedacht – kann sein
Auch nicht – doch was nun schonen noch? Zu ernsthaft
Hats angefangen, um in nichts zu enden.
Hab es denn seinen Lauf!

(Schiller, *Wallensteins Tod* 131)

Aber zurück zu Max, dem schönen Charakter. Der schöne Charakter ist durch Ganzheit gekennzeichnet, die auch unter zumutenden Umständen und trotz der moralischen Herausforderung erhalten bleibt. Max denkt mit dem Herzen. Dieser logisch gesehene Widerspruch, der ihn auch in der schönen Illusion beharren lässt, versichert ihm die Integrität in den schwierigsten Momenten. Denn das Herz ist nicht nur das Symbol der Gefühle, sondern auch das Symbol der Menschlichkeit und der Moral. Seine Schwäche ist zugleich seine moralische Stärke:

O c t a v i o. Mein bester Sohn! Es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so kinderrein zu halten,
Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.

(Schiller, *Die Piccolomini* 121)

Die Stimme im Innersten ist das moralische Vermögen, das alle Figuren im Stück kennen, aber nur Max konsequent einsetzt. Er wird hart mit sich selbst kämpfen müssen, nachdem er über den Verrat Wallensteins, seiner Vaterfigur, erfährt. Borchmeyer bezeichnet dieses Moment als den Wendepunkt für Max, als das Moment der entscheidenden Desillusionierung über den Charakter von Wallenstein und hebt die Wichtigkeit des Satzes: „Du machst mich heute mündig“ hervor (Borchmeyer 191). Der empfindsame schöne Charakter von Max steht jetzt gespalten zwischen

der geliebten Vaterfigur, die er zum ersten Mal als Verräter sieht, seiner Liebe zu Thekla und seiner Pflicht zu seinem Vater und dem Kaiser, der auch eine Vaterfigur ist.

MAX. Das Herz in mir empört sich, es erheben
Zwei Stimmen streiten sich in meiner Brust,
In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.
O wohl, wohl hast du wahr geredet, Vater,
Zu viel vertraut ich auf das eigene Herz,
Ich stehe wankend, weiß nicht, was ich soll.
(Schiller, *Wallensteins Tod* 83)

Aus diesem Konflikt zwischen der Natur und der Pflicht kommt Max als Sieger heraus er—verkräftet die Forderung der Pflicht, ohne eine einzige Tat gegen sein Gewissen zu vollziehen als einzige Figur in den beiden Dramen. Jedoch hilft ihm in dem Entscheidungsprozess Thekla:

MAX. [...] Nicht
Das Große, nur das Menschliche geschehe. [...].
Leg alles, alles in die Waage, sprich
Und lass dein Herz entscheiden

THEKLA. O das deine
Hat längst entschieden, folge deinem ersten
Gefühl -- .
(Schiller, *Wallensteins Tod* 84)

Das Große und das Menschliche sollen ein- und dasselbe sein—das ist das schöne Ideal, das Max repräsentiert. Er stirbt schweigend und er wäre das einzige wahre Opfer, wenn er aus seinem Schicksal nicht eine freie, mündige Entscheidung gemacht hätte. So bleiben der Pessimismus von Wallenstein und die schöne Ethik von Max Piccolomini zwei entgegengesetzte und einander ergänzende Arten von Existenz.

Works Cited

Aristotle. *Poetics*. Trans. Gerald F. Else. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970.

Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Borchmeyer, Dieter. *Macht und Melancholie*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink, 1997.
- Schiller, Friedrich. *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- . *Die Räuber*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- . *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- . *Über naive und sentimentalische Dichtung*. 24 August 2005. <http://gutenberg.spiegel.de/schiller/naivsent/naivsent.htm>
- . *Vom Pathetischen und Erhabenen*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- . *Wallenstein I. Wallensteins Lager. Die Piccolomini*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- . *Wallenstein II. Wallensteins Tod*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Schwanitz, Dietrich. *Systemtheorie und Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas. (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.

Cassandra Reconsidered: The New Concept of a Woman-Myth in the 20th Century

Foteini Garefalakis

One is not born a woman, one becomes one.

Simone de Beauvoir

Gender Studies developed not as a replacement of the feminist research but rather as its consequence.¹ Gender Studies became a central category, which included feminist criticism and men's studies as subcategories. But what is gender and how is it connected to Christa Wolf's novel *Kassandra* (1986) (hereafter cited as "K"). in which the author reinterprets the mythical figure of Cassandra and attempts to recreate a new female voice, in distinction to the classical Cassandra legend? And why did Wolf choose the figure of Cassandra for her novel?

After reading the *Oresteia* of Aischylus, Christa Wolf explains the feelings that the aischylian Cassandra provoked, describing her reactions as:

[...] begann ich die >Orestie< des Aischylos zu lesen. Ich konnte mir noch zusehen, wie ein panisches Entzücken sich in mir ausbreite, wie es anstieg und seinen Höhepunkt erreichte, als eine Stimme einsetzte:

Oh! Oh! Ach!

Apollon! Apollon!

Kassandra. Ich sah sie gleich. Sie, die Gefangene, nahm mich gefangen, sie, selbst Objekt fremder Zwecke, besetzte mich. [...]

Ihr glaubte ich jedes Wort, das gab es noch, bedingungsloses Vertrauen.² (K 14)

It was this Cassandra that so intrigued Christa Wolf, contrary to Aischylus, whom "Kassandra [ihn] nicht wirklich interessiert hat" (K 51). Her monologue is Wolf's absolute answer to her question "Wer war Kassandra, ehe irgendeiner über sie schrieb?" (K 147).

First, we have to understand the meaning of gender and its connection to myth. Renate Hof, who plays a central role in the American-German gender debates, understands gender similarly to De Lauretis, as follows:

[...] the term *gender* is a representation, and not only a representation in the sense in which every word, every sign refers to (represents) its referent [...]. [...] gender is not sex, a state of nature, but the representation of each individual in terms of particular social relation which pre-exists the individual and is predicated on the conceptual and rigid (structural) opposition of two biological sexes. This conceptual structure is what feminist social scientists have designated >the sex-gender system<. (qtd. in Hof 16)

Consequently, Hof sees gender relations as “Repräsentationen von kulturellen Regelsystemen” (16), and gender as a category scientific analysis, which offers the chance “die fragwürdig gewordene Opposition zwischen Frauen und Männern zu dekonstruieren, sie gleichzeitig jedoch in ihrer sozialen, kulturellen und politischen Realität als Mechanismus der Hierarchisierung ernst zu nehmen” (Hof 21). Therefore, such a definition of *gender* questions the importance, the position, and the consequences of differences, polarities and hierarchies in historical, social, political and cultural contexts.

Christina Thürmer-Rohr and Judith Butler both understand gender as a cultural construct. For Butler, everything is a construction and not a biological essence. In her opinion, gender identity has a cultural meaning, which the sexed body accepts, and it is therefore not determined by the biological sex. She states that

die Geschlechtsidentität eine kulturelle Konstruktion ist, unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht weiterhin hartnäckig anhaften mag. Die Geschlechtsidentität ist also weder das kausale Resultat des Geschlechts, noch so starr wie scheinbar dieses. Die Unterscheidung Geschlecht/Geschlechtsidentität erlaubt vielmehr, die Geschlechtsidentität als vielfältige Interpretation des Geschlechts zu denken, und sie ficht bereits potentiell die Einheit des Subjekts an. (22)

Thus Butler does not identify a binary opposition between man and woman. Masculine or feminine behavior is determined in their cultural and social context and not a result of biology. Women's or men's reactions are not determined by their biological sex. For this reason, the construct “man” does not only apply to a male body, nor does the category “woman” only belong to a female body. Butler sees the possibility of the existence of both male and female characteristics in one sexed body and rejects the idea of the absolute duality of sexes.³

Christina Thürmer-Rohr also understands gender as a construct and even more so as a deconstructed category. She argues that “Geschlecht

ist aber nicht etwas, was wir haben und sind, sondern etwas, was wir tun" (90). In her opinion, there are no analogous characteristics that comply with the sexes. She brings into question the accordance between being a woman and a mother, between being a woman and a housewife and wonders if it could ever be possible to make such associations. If there is a relation between femaleness and biological or social motherhood, if femininity is established in natural origin, how does one categorize those women, for instance, that are not mothers or do not want to be mothers? She asks: "Sind das dann alles keine Frauen? Was also soll die Kategorie "Frau" bedeuten?" (90). With this hypothesis, the concept of "woman" is annulled and either "femaleness" is no longer an acceptable definition or some women that do not belong to the traditional understanding of "womanhood" are excluded. Therefore Thürmer-Rohr sees the demand and the necessity of differentiation among women and alludes not to binary opposition but rather to *multigenderedness*.

For these reasons it is essential for feminism to understand the category "woman" as a field of differences. Although she recognizes that this "Denken der Differenz" can also point to the fact that women can not only be victims but also accomplices, she emphasizes this necessity. The divisions among women would consequently lead to the recognition of the construct "woman" and thus to their eventual emancipation and the deconstruction of the hierarchical acts of power, whose product is gender.

Inge Stephan in "Gender, Geschlecht und Theorie" connects the gender debate with several balance points, myth being among them. In her opinion, myth and gender are strongly connected and belong together. Even in antiquity, the relations between genders were flawed. Examples of gender battles in Greek mythology, like Perseus and Medusa or Oedipus and the Sphinx, show the male conflict with nature through the subjunction and exclusion of the female. Gender discourses were also produced in mythical configuration in the literature of the twentieth century. Mythical figures, like Antigone and Medea, were remoulded and newly drafted by the authors.

In Greek mythology Cassandra was the daughter of Priam and Hecuba, the king and queen of Troy. She was given the gift of prophecy by the god Apollo, who wished to seduce her. When she accepted his gift but refused his sexual advances, he punished her by allowing no one to believe her true prophecies.

The oldest source in which we find the figure of Cassandra is Homer's *Iliad*. He mentions Cassandra briefly, as Priam's most beautiful daughter. However, no mention of Cassandra's prophetic power is made in this Homeric epic.

In Aeschylus' *Agamemnon* Cassandra returns to Argos as his paramour. Here she is shown in her role as prophetess, where she foresees Agamemnon's death and her own demise by the King's wife Clytaimnestra in the bloodied house of Atreus after refusing to follow him into the palace. The relationship between Cassandra and Clytaimnestra is characterized by jealousy, hate and abhorrence.

In *The Trojan Women* of Euripides, Cassandra is presented as the choice of Agamemnon. That is to say that he has chosen her to share his bed and to accompany him to Argos as his personal concubine. Cassandra accepts her fate happily and breaks into an ecstatic dance. She calls her mother Hecuba to join her in this joyful dance:

Bring the torch. Shine it
Here, here,
Light this holy place.
Hymen, Oh!
Blessed is the groom,
The bride,
Cassandra, blessed,
Married in Argos. (27)

At first, it appears that Cassandra relishes the choice of King Agamemnon, but shortly after she explains her "joy." She plans to avenge Agamemnon for the death of her brothers and her father:

Rejoice, mother.
Crown me with flowers. I've won.
I'm marrying a king. Take me to him;
Make me, give me no choice.
Trust Apollo. If God is god,
This marriage will ruin His Lordship.
Agamemnon, grand admiral of Greece!
I'll hurt him more than Helen did.
I'll kill him, strip all his house
Till the price is paid
For my father and brothers dead. (29)

Euripides presents Cassandra as a vengeful woman, willing to sacrifice her body and soul for the sake of a moral satisfaction. She becomes a victim of Agamemnon's male sexual ego, but instead of rejecting him and in order to resist, she enhances her position by considering herself an "object" of male sexual satisfaction.

Christa Wolf in her novel *Kassandra* adapts the mythical figure of Cassandra and embodies her in a new way. Christa Wolf, in *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra* writes about Aeschylus' conception: "So will der männliche Dichter diese Frauen sehen: Haßvoll,

eifersüchtig, kleinlich gegeneinander-wie Frauen werden können, wenn sie aus der Öffentlichkeit vertrieben, an Haus und Herd zurückgejagt werden" (*Voraussetzungen* 51). The narrative in Christa Wolf's novel opens with Cassandra sitting on a wagon in front of the palace of Mycenae, where she "sees" her death coming. In an inner monologue, before the last step toward death, she relives and reveals her memories, creating through them her own voice. "Mit der Erzählung gehe ich in den Tod" (K 5). In this way, Cassandra begins her narration of the Trojan War and her life from her own perspective within a few seconds or minutes before her physical end. She reveals her whole life during the years of the Trojan War and now, in the last minutes of her life, she finds answers to those questions, which have always preoccupied her. Nothing more is left for her. The only means of protest is the acceptance of her demise. Cassandra's death is the only alternative that is left. Sonja Hilzinger understands her death as a new life: "Kassandra, auf dem Beutewagen des Agamemnon sitzend, vor sich das Löwentor vor Mykene, hinter dem sie der sichere Tod erwartet – in dieses Bild nun kommt Leben, es findet die Sprache wieder [...]" (K 223).

Without a doubt, imminent death brings her self-reflection and knowledge. Cassandra can now understand and explain everything. Even Clytaimnistra's hate seems to her reasonable: "[...] und noch ihren Haß auf mich hab ich verstanden" (K 6). Not only does she show understanding but she is also surprisingly cool-headed and rational. At this time, she is finally able to control her feelings, which she has always been seeking: "Jetzt kann ich brauchen, was ich lebenslang geübt: meine Gefühle durch Denken besiegen" (K 10).

Cassandra evokes her own memories as she witnesses the narrative of her life. The reader can follow her inner development as woman and person. Her death is more than a tragic destiny. It has a meaning—it leads her to self-knowledge, to liberation, and ultimately herself. Thereby, she becomes a heroine according to Sigrid Weigel's understanding:

Aus dieser Struktur entsteht eine neue Heldin, eine Heldin der inneren Entwicklung. Sie, die sich dem Krieg der Männer und die sich einer Geschichte verweigert, „die Helden braucht“ (K 156), wird so zu einer vorbildhaften Gestalt innerer Unabhängigkeit und Überlegenheit, die selbst den Tod nicht scheut. ("Vom Sehen zur Seherin" 181) [...] Sie ist Heldin auf dem Schauplatz der inneren Landschaft, wo schon immer der Handlungsart von Weiblichkeit situiert war. ("Vom Sehen zur Seherin" 183)

Painfully, she looks back and probes why she had so desperately wanted the gift of prophecy: "Warum wollte ich die Sehgabe unbedingt?" (K 6). And she responds: "Mit meiner Stimme sprechen: das Äußerste. Mehr anders hab ich nicht gewollt" (K 6). Her desire for the gift of prophecy precedes the accession of the priesthood in the temple of Apollo. It is explained on the one hand as an escape from the world, especially from the male-world, and on the other hand as an attempt or rather as a chance to create her positionality and to influence the politics in Troy. It was the only way for a woman to raise her voice: "Nun--mein Wunsch, auf Menschen Einfluß auszuüben; wie anders sollte eine Frau sonst herrschen können? [...] Und, natürlich meine Abneigung gegen die Annäherung irdischer Männer" (K 29). Christa Wolf wonders about the actual Cassandra: "Warum aber hat sie, indem sie zur „Seherin“ ausbilden ließ, einen Männerberuf gewählt. Warum wollte sie werden wie die Männer. Wieso war eigentlich „Seher“ ein Männerberuf. Immer schon? Oder seit wann?" (K 23).

Indeed, Cassandra saw the gift of prophecy as a weapon, as a power in a male-defined world, where she hoped to have a voice. She wanted to change the world; she wanted to belong to those who govern and not to those who are governed. Cassandra explains in this way her drive:

Ich wollte die Welt nicht, wie sie war, aber hingebungsvoll wollte ich den Göttern dienen, die sie beherrschten: Es war ein Widerspruch in meinem Wunsch. Ich gönnte mir Zeit, ehe ich ihn bemerkte [...] . Auf einmal sehend werden – das hätte mich zerstört. (K 43)

With this sentence, Cassandra describes her process to self-knowledge. Nevertheless, her warnings about the consequences for this war were unfortunately never taken into consideration. However, she kept trying to find the truth and to fight for it. She began to question the need for the war, to find its cause, and by doing so is slowly but effectively approaching the truth: Helena, the excuse for the war, did not exist. She was not in Troy. A whole nation was fighting for the sake of the beautiful Helena and she was only a phantom, an illusion. Then why war? She attempted to locate the origin of the war in saying: "Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg" (K 71).

The more she sought the truth, the more she was driven to madness. Did she really have a chance to speak? Did she have the chance to say that this war--every war--was a mistake, that it was a poor if not a devastating choice? Indeed, Cassandra could not resist by telling the truth. Interested in politics, she demanded the end of the war:

Verlangte, diesen Krieg zu endigen, sofort. [...] Durch die Wahrheit über Helena. Durch Opfer. Gold und Waren, und was sie wollen. Nur daß sie abziehn. Daß sich der Pesthauch ihrer Gegenwart entfernt. [...] Beendigt diesen Krieg. (K 80)

But Cassandra's insistence on the truth substantiates her madness. Even her father rejected her:

Sie ist verrückt, hört ich es flüstern. Jetzt ist sie verrückt. Und König Priamos der Vater erhob sich langsam, furchterregend und brüllte dann, wie nie einer ihn brüllen hörte. Seine Tochter! Sie von allen sie mußte es sein, die hier im Rat von Troia für die Feinde sprach. [...] Hinaus mit der Person. Sie ist mein Kind nicht mehr. [...] Ich wurde weggeführt. (K 80)

Cassandra was arrested not because of her warnings, but rather for telling the truth and for resisting. For the truth, for which she was fighting, she was deemed mad. Wolf explains:

[...] Ein schmerzhafter Lösungsprozeß, in dessen Verlauf sie, wegen „Wahrheitssagen“, zunächst für wahnsinnig erklärt, dann in den Turm geworfen wird – von ihrem geliebten Vater Priamos. (K112)

[...] Aber wegen Wahnsinns wird sie nicht eingesperrt. In den Turm kommt sie wegen des *Inhalts* ihrer Visionen. (K 137)

But this madness was Cassandra's only means of escape, it was seen "als Ende der Verstellungsqual" (K 64). It protected her, and she did not want to be torn away from it. She admits:

Oh, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen. Er war mir Speise und Trank. [...] Nur der Wahnsinn schützte mich vor dem unerträglichen Schmerz, [...] So hielt ich am Wahnsinn fest, er an mir. (K 64-65)

Cassandra has no other way to resist than silence. In this world, where men govern, a woman's voice has no place. The world of politics and the war itself are conceived as male concerns. Women such as Cassandra and also her mother Hecuba, were excluded "once they begin to question the need for the war and its conduct. It is male pride which prevails despite rational arguments against war which invariably come from the women" (Weedon 236).

Therefore, the author creates the female community of Scamander, situated on the foot of the mountain Ida. The community is both an outgrowth of the oppression of women, who are excluded from the Trojan society, as well as a sanctuary, that includes men and women of all social classes and nationalities. At first, it stands as an antipode to the hierarchical

society of Troy. It is a place where women have the opportunity to express themselves, and to interact. Anna Kuhn analyzes its features:

In contrast to the closed, élitist society of the court, which excludes more and more people, no one is rejected from this open community. Outcasts and outsiders of Trojan society (such as Greeks and Amazons) are all welcomed here. The laws of this community testify to those “characteristics of sisterliness: sympathy, self-respect, trust and friendliness” [...]. (205)

Indeed, the cave provides a place, where not even men are excluded. Christa Wolf’s intention is not to present a place, where men have no voice. For her it is not a matter of gender, but it is rather a matter of humanity. The most remarkable example for this is to be seen in Anchises’ figure. He plays a very significant role for the cave community but also for Cassandra:

Anchises war es, glaube ich, der von ganzem Herzen unser Leben in den Höhlen liebte, ohne Vorbehalt, ohne Trauer und Bedenken. Der sich einen Traum erfüllte und uns Jüngre lehrte, wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt. (K 141)

Wolf presents thus a utopian community, which is characterized by equality, mutual respect and understanding. In an exchange of opinions, learning and teaching, both genders have the opportunity to develop “their potential freely” (Kuhn 206), under neither patriarchal or matriarchal orders and structures. For these reasons, the cave community of Scamander becomes Cassandra’s shelter and paradise. She describes it as the most beautiful and peaceful place: “Das war uns die Welt, schöner kann keine Landschaft sein. Die Jahreszeiten. Der Geruch der Bäume. Und unser ungebundenes Dasein, eine neue Freude jeder neue Tag” (K 138). But since the community is only an alternative for Cassandra, a momentary place of refuge – and the reality of the war in Troy continues despite these euphoric moments – she must continue her fight. She protests through her silence: “Mit diesem Schweigen, [...] so lernte ich, beginnt Protest” (K 96).

The spread of the war exacerbates female exclusion and marginalization, both physically and emotionally. Moreover, it leads to their objectification, which portrays the experiences of women under patriarchy. The patriarchal order reaches its zenith when Polyxena, the sister of Cassandra, is used as bait and is sold to Achilles, who is nothing more than “a barbarian” (Kuhn 193). Cassandra cannot accept her sister being treated as a bartering object. She can no longer remain silent and takes a stand with all the power she has:

Nun, Kassandra. Nicht wahr, du bist vernünftig.

Ich sagte: Nein.

Du stimmst nicht zu?

Nein.

Aber du wirst schweigen.

Nein, sagte ich. (K 133)

She knew the consequences. Her father imprisoned her to prevent her interference in his political decisions. Yet, she ignored them. She could not be witness to such humiliation. This protest and this refusal to agree with the court leads to her gradual alienation from her family, and more specifically from her beloved father.

Achilles is for her "das Vieh," and "shows a blatant disregard for moral values and human dignity" (Rossbacher 140). Moreover, he is the personification of the most cynical and ruthless male figure. Wolf depicts a man, Machiavellian in essence, who ignores morality all together and whose only concern is to win at all costs. The author not only questions the Homeric image of Achilles, she destroys the myth of the Greek godlike hero and reinterprets his heroic acts as monstrous deeds. Although Christa Wolf exposes the male demonic lust for war and total domination as well as dangerous male rationality and cynicism in Achilles, she does not replace these with a glorification of female gender. She recognizes that even women can exhibit such characteristics. Penthesilea, the leader of the Amazons, represents a militant power, originating in women. She expresses the impasse of Feminism, which uses male aggressiveness and destruction, in order to actualize feministic aims. Sonja Hilzinger observes:

Die Amazonen repräsentieren ein anderes Moment des Widerstands, indem sie sich das patriarchalische Prinzip zu eigen machen und Töten oder Sterben dem Leben unter männlicher Herrschaft vorziehen. Insbesondere die Figur der Penthesilea verkörpert diese „ausweglose Linie des Matriarchats.

"(Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra*. *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. (Darmstadt: Luchterhand, 1983) 118; qtd. in Hilzinger 227)"

However, Cassandra rejects and distances herself from Penthesilea. The Amazon's sensuality scares her and she tries to understand the origin and the aim of her violence:

Wer war Penthesilea. Klar ist, daß ich ihr nicht gerecht geworden bin, und sie nicht mir. Scharfäugig und scharfzüngig, war sie mir eine Spur zu grell. Jeder Auftritt, jeder Satz eine Herausforderung an jedermann. Sie suchte unter uns nicht nach Verbündeten. Sie kämpfte nicht nur gegen die Griechen: Gegen alle Männer.

(K 122-123)

In addition, Cassandra recognizes Penthesilea's life philosophy, as one which is no other than a desire to control and to dominate, even if the consequence would be one's own death:

Lieber kämpfend, als versklavt sein, sagten ihre Frauen, die sie alle in der Hand hielt, mit der Bewegung ihres kleinen Fingersaufstachelte oder beruhigte, wie sie es wollte. Sie herrschte, wie nur je ein König. Diese Weiber hätten ihre eignen Männer umgebracht, [...] Sie seien Ungeheuer mit nur einer Brust. (K 123)

Christa Wolf thus dissolves the sex role stereotypes "of man as warrior and soldier and woman as wife and mother, [which] are often employed to uphold women's "natural" difference from men: while she is naturally peaceful, he is naturally aggressive" (Rossbacher 143). Cassandra protests against every formal violence and aggression. She is characterized by her pacifistic, liberal, and human ideals. Christa Wolf's Cassandra is not misanthropic. As Anna Kuhn postulates, "Wolf's Cassandra loves men, women, and knowledge" (205). This is to be found in her relationship, on the one hand, with the Amazon Myrine and, on the other, with Aineias. In this sense, Cassandra's love is "eine doppelte, sie gilt sowohl der Frau als auch dem Mann, in diesem Sinne auf eine menschliche Ganzheit, eine Aufhebung der Trennung zwischen den Geschlechtern hoffend" (Hilzinger 230).

Myrine plays a vital role for Cassandra, for whom: "Myrine ist mir ins Blut gegangen" (K 9). In the Amazonian she found defiance, courage, and fearlessness. Through their relationship, Cassandra finds her autonomy as a subject. The love between the two women represents a utopian relationship, which would be free from the influences of hierarchical and dominant orders that exist in patriarchic societies. Sonja Hilzinger employs Cixous' definition of "feminine bisexuality," in order to interpret Myrine's and Cassandra's relationship. Hence, she sees:

die Möglichkeit der Frau, sich um ein anderes Subjekt zu erweitern, mit ihm in Beziehungen, in Austausch zu stehen, ohne es zu unterordnen: „Die Bisexualität auf dem Niveau des Unbewußten ist die Möglichkeit, sich um das Andere zu verlängern [...], und zwar in der Weise, daß ich ins Andere übergehe, ohne das Andere zu zerstören, daß ich das Andere da suchen gehe, wo er/sie/es ist, ohne zu versuchen, alles wieder auf mich zurückzukehren.“ (230)

However, in my belief, this does not apply in this case. The relationship between the two women is not the question of Cassandra's bisexuality. Although Cassandra feels a deep love and respect for Myrine, and she plays a very important role in her life and in her inner development,

she remains only a good friend. The result of this relationship is on no account an erotic one.

Cassandra's greatest love was Aineias. For her, he was the personification of love. With him, Cassandra felt free and strong. Nobody could replace him. Even in her sexual interactions with Panthoos, she could only see Aineias. This was the only way to endure her sexual obligations to other men, which were part of her priesthood's pledges: "Auch wenn Panthoos zu mir kam, mußte ich, um aus Ekel Lust zu machen, den andern Mann, Aineias vor mir sehen" (K 30).

For Cassandra, sexual intercourse and love are strongly connected. She could not distinguish between them. Sex and love were for her one thing and could only be seen in Aineias personality. Her body determined her inner feelings. She longed for Aineias, and often dreamt of him while waiting for him during the years of the war:

Unerträglich sehnte ich mich nach Liebe, eine Sehnsucht, die nur einer stillen konnte, darüber ließen meine Träume keinen Zweifel. [...] und träumte von Aineias. Ich begann auf meinen Körper acht zu geben, der, wer hätte das gedacht, sich von Träumen leiten ließ. (K 82)

Only through love could Cassandra actualize herself and develop as a person and a woman. Wolf idealizes love in the figure of Aineias, Cassandra becomes a sexual subject, capable of love. Cassandra pictures their love in the most innocent, pure, and true way:

Unser Erkennungszeichen war und blieb seine Hand an meiner Wange, meine Wange in seiner Hand. Wir sagten uns kaum mehr als unsre Namen, ein schöneres Liebesgedicht hatte ich nie gehört. Aineias Cassandra. Cassandra Aineias. (K 93)

This perhaps is the most remarkable passage of the whole novel, in which Cassandra's and Aineias' love is depicted. Wolf's idealistic image of love could not have a happy end. Cassandra refuses to flee with Aineias, and consequently their love and relationship remain a utopian one. She decides to keep her love unrealized because she reflects that she cannot love a hero:

Es war ja klar: Allen, die überlebten, würden die neuen Herren ihr Gesetz diktieren. Die Erde war nicht groß genug ihnen zu entgehn. Du, Aineias, hattest keine Wahl: Ein paar hundert Leute mußtest du dem Tod entreißen. Du warst ihr Anführer. Bald, sehr bald wirst du ein Held sein müssen. [...] Einen Held kann ich nicht

lieben. Deine Verwandlung in ein Standbild will ich nicht erleben.
(K 144)

Thus, she decides not to stay with him, regardless the pain it will cause her, thus representing yet another moment of the idealistic Cassandra. She remains stable and devoted to her ideas and beliefs. She does not sacrifice them even for her greatest and deepest love. In this way, Cassandra keeps her female insight and her love, in which she developed as an autonomic subject. Hilzinger remarks and explains her decision: "Kassandra will nicht mit ihm gehen, weil sie Angst hat vor der Wiederholung dessen, was sie erlebt hat: Angst vor neuen Kämpfen und Siegen, vor neuen Helden und Heldentaten" (230).

Therefore, Cassandra says her last farewell. This also means a definite death for her. She decides to sacrifice herself by choosing the way to death, in order to resist the times, in which heroes and heroic actions are praised. For her what matters most is to find a place where no war exists, where people do not hate each other, where everybody is equal, regardless of race, gender, and education, a place, where all difference will be dissolved. Cassandra's aim is simply "ein neues Troia zu gründen. Von vorne anzufangen" (K 144), even if it is about a no-place, a utopia.

With her novel Christa Wolf does not intend to glorify women. Though she criticizes the exclusion of women from the culture and considers brutality and insensibility as main principles in patriarchal systems, she does not desire an exclusion of men. In Cassandra men are not excluded, and women are presented as both pacifists and radical, as warriors and competitors. Wolfe's Cassandra is a woman of emotion, who feels, fears and loves. But Cassandra is also a woman, who has ideals and knowledge, who can think and act, and who fights for equality and peace. She is above all human before she is woman. Thus Wolf has achieved a deconstruction of the mythical Cassandra. She creates of a new female voice, which revives the myth of and struggles for a better world with no hierarchical structures. This is the purpose or rather the function of Gender Studies: to recognize hierarchical forms and to deconstruct them, while concurrently trying to find and understand the woman in terms used by Weigel (112) not as the "other" but rather as the "real" and "actual" one.

Endnotes

¹ What differentiates the two fields is that Gender Studies questions the meaning of gender in its cultural, social, and scientific contexts. Even in light of its lexical use, gender is to be understood from a more a social standpoint. The word *gender*, which is problematic in the German language

since there is no equivalent translation, refers to a social understanding of sex, while the word *sex* refers solely its biological construct. This differentiation is still a product of Feminism. The advantage of the *gender-category* in comparison to the former definitions of “feminine” and “male” is that both sexes are included.

² “Die Begriffe *Mann* und *männlich* können dann ebenso einfach einen männlichen und einen weiblichen Körper bezeichnen wie umgekehrt die Kategorien *Frau* und *weiblich*” (Butler 23).

³ Thürmer-Rohr explains multigenderedness, as follows: “In den Mittelpunkt gerät jetzt die Differenz unter Frauen, die Differenz also innerhalb dieser konstruierten Scheineinheit, die Demontage dieser eingebildeten Einheit. Es gibt, so lautet die These, keine exclusive Zweigeschlechtlichkeit, sondern Vielgeschlechtlichkeit, und es gibt so viele Identitäten, wie es Frauen gibt. Jeder Versuch, der Kategorie „Frauen“ einen universellen oder spezifischen Gehalt zuzuweisen, schaffe gerade nicht das, was er garantieren will, nämlich Solidarität, sondern zwangsläufig Zersplitterung (Butler 49). Das bedeute nicht, daß wir den Terminus „Frauen“ nicht verwenden dürften oder daß wir den Tod dieser Kategorie verkünden müßten” (89).

Works Cited

- Aeschylus. *Agamemnon*. Ed. Eduard Fraenkel. Oxford: Oxford UP, 1950.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Euripides. “Women of Troy.” *After the Trojan War*. Trans. Kenneth McLeish. Bath: Absolute Press, 1995.
- Hilzinger, Sonja. “Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands. Über Christa Wolfs „Kassandra“-Projekt.” *Christa Wolf: Ein Arbeitsbuch: Studien, Dokumente, Bibliographie*. Ed. Angela Drescher. Berlin: Aufbau, 1989. 216-232.
- Hof, Renate. “Die Entwicklung der Gender Studies.” *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Ed. Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart: Kröner, 1995. 2-33.

- Kuhn, Anna K. *Christa Wolf's Utopian Vision: From Marxism to Feminism*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Rossbacher, Brigitte. *Illusions of Progress: Christa Wolf and the Critique of Science in GDR Women's Literature*. New York: Peter Lang, 2000.
- Stephan, Inge. "Gender, Geschlecht und Theorie." *Gender Studien: Eine Einführung*. Ed. Stephan Inge and Christina von Braun. Stuttgart: Metzler, 2000. 58-97.
- Thürmer-Rohr, Christina. "Denken der Differenz. Feminismus und Postmoderne." *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis* 39.18 (1995): 87-97.
- Weedon, Chris, ed. *Post-War Women's Writing in German: Feminist Critical Approaches*. Providence: Berghahn Books, 1997.
- Weigel, Sigrid. "Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis." *Argument-Sonderband* 96 (1983): 82-135.
- . "Vom Sehen zur Seherin. Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur." *Christa Wolf: Ein Arbeitsbuch: Studien, Dokumente, Biblio-graphie*. Ed. Angela Drescher. Berlin: Aufbau, 1989. 169-203.
- Wolf, Christa. *Kassandra*. München: dtv, 1993. (=K)
- . *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. München: dtv, 1993.

Meta-Poetry and Painting in the Renaissance: The Self-Conscious Medium and Constructions of the Subject in Word and Image

Laura Sager

1. Introduction: Meta-Languages, Meta-Images, and Theory As Art

In most critical discourse, the prefix “meta-“ implies an inherently linguistic concept. For example, the *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* states that it “marks a step upward in *language level*” (Preminger 756, my italics). Similarly, the Penguin Dictionary defines the “meta-discourse” as a second-order discourse “which may be used to describe, explain or interpret” a first-order discourse (Cudden 506). Generally, then, the prefix refers to critical works, rather than works of art, and their status as metalanguage that can itself, in turn, become a first-order discourse subject to interrogation by subsequent meta-critical second-order discourses.¹

A work of art that is metapoetic, however, is different from critical meta-discourses in that it is a second-order discourse not only about but *within* that same first-order discourse. In other words, it is a second order discourse on itself, on its own first-order discourse. Furthermore, metapoetic works not only thematize their own status as fictional discourse, but “focus on [the] creative process [in] both theme and method” (Persin 292; cf. Hinck, *Das Gedicht* 12). Thus, Armin Paul Frank defines poetological poems, in contradistinction to eighteenth-century verse-poetics, as mimetic works whose formal construction reflects on or imitates its contents (169; cf. Baker 1-2).¹

Recent art criticism has taken up the notion of meta-pictures, emphasizing the ability of pictures to construct a second-order discourse on *and in* their own pictorial means.² Central to this concept of meta-paintings is their “attempt to construct a second-order discourse about paintings *without* recourse to language, without resorting to ekphrasis (Mitchell 38).” Both meta-poems and meta-paintings are thus concerned with their own medium and means of representation and their status as fictional works of art.³

But in focusing on aspects of fictionality and artistic constructions of reality, these second-order discourses not only thematize,

but also problematize the relationship between creative process, medium, and reality. Meta-poetry “blurs the line between what is in the text and what lies outside,” thematizing the interplay between the text as writing and the text as commentary on that writing (Debicki 300). Similarly, in meta-painting, the relationship between first and second order discourse often involves structural paradoxes within representation, such as the technique of *mise en abyme* (Kruse 591). Both meta-poems and meta-paintings, then, implicitly underscore the complex interconnectedness of discourse, representation, and commentary, and foreground the intricacies and conflicts inherent in artistic reflections on reality.

A comparison of Early Modern meta-poems and meta-paintings, then, can not only help challenge the prevalently textual concept of the prefix “meta-,”⁴ but also provides insight into polarizations of representational levels within poetic as well as pictorial representation, such as linguistic and pictorial, inside and outside, enounced and enunciation, etc., and the function of these polarities in the work.⁵ Thus, these meta-discourses often indirectly shed light on “the intersections of visibility, language, and similitude” (Mitchell 82). However, rather than mediating between the different levels or media within representation, as Walter Hinck claims with regard to poetological poems,⁶ more often, the reverse seems to be the case. Most of the meta-works analyzed here are more aptly described as reflections on the complex and conflictive “relation[s] of the visible and the readable,” the represented and the representation, the enounced and the enunciation (Mitchell 82).⁷

2. The Meta-Discourses in the Early Modern Age

Victor Stoichita situates his discussion of the “birth” of the “self-aware image” in the period between 1522 and 1675, which marks the peak in the artistic debate on the status of the painting as a figurative object. His discussion is thus framed by the iconoclastic revolt in Wittenberg, that is, by the “symbolic death of the old image and the birth of the new image” in 1522, and the “radicalization of the discourse of painting as figurative object” through Cornelisus Norbetus Gijsbrechts anti-art, which depicts the back of a painting, in 1675 (Stoichita xiv; 268-79).⁸

No such precise dates exist as yet for the poetological poem. Frank’s attempt to distinguish the “mimetic poetological poem” from the didactic pre-1800 verse-poetics (esp. 150-51), has been questioned and refuted (Hinck, *Das Gedicht* 12; *Magie* 13). Indeed, the very existence of the poetological poem prior to the subjective, personal, “Erlebnislyrik” can help shed light on constitution of poetic self-consciousness before the *Sturm und Drang* subjectivity.

For Early Modern painting, however, the construction of pictorial self-awareness plays a different role than that of poetic self-reflexivity. Unlike poetry and music, the painting still had to fight for its elevation from mechanical, manual, artisan labor to the recognition as a liberal art (Asemissen 24; 91-92; Woods-Marsden 3). While meta-paintings of this period are thus primarily concerned with the nature and status of paintings in both social and cognitive terms, poetological poems of the Early Modern age are less concerned with questions of what poetry is, but rather, with the poet's task and public reception. Müller-Zettelmann's typology of meta-poetry according to Jakobson's model of communicative functions (240-43) seems helpful in distinguishing the different concerns and goals of meta-poems and paintings. The four functions are the author-centered, the message- or medium-centered, the reception-centered, and the context-centered.⁹ As will be shown below, whereas in the poetry of the Early Modern age, the author- and reception-oriented functions predominate, in painting of the time, the medium-referential one is central, though inseparable from its social function. Reception, social function and aesthetic recognition are thus at the heart of both meta-discourses. The concerns of meta-poems and paintings alike indicate an increasingly emphatic affirmation of the dignity of artistic and poetic imagination as well as reflective intellect (Woods-Marsden 3; 15-17; Grimm 8).

3. Meta-Poetry and Meta-Painting: Constructions and Deconstructions of Art and the Artist in Early Modern Society

3.1. Representation and its Struggles: the Subject and/of the Medium

3.1.1. Struggles between Subject and Medium: J.G. Schoch and Rembrandt

Johann Georg Schoch's "An seine Verse" (1660; see appendix) and Rembrandt van Rijn's *Artist in his Studio* (ca. 1629; fig. 1) both thematize a conflictive relationship between the creating self, the medium of creation, and the created work of art. And in both, the conflict is related to the hierarchies of artistic representation and representational levels. In other words, the split between the subject of the enounced and the subject of enunciation in poetry, and of the represented and of representation in painting is used in both to reflect on the problematical relationship between subject and medium.

Written in the form and tradition of the Petrarchan love sonnet, Schoch's "An seine Verse" addresses his verses as his beloved. Most of the octave uses metaphors that depict a symbiotic relationship of man and

nature, for example in agriculture, wine production, hunting, and forestry. Yet the emphasis shifts to the close connection of poet and “eigen Werck” (l.7) already before the traditional *volta* to establish the analogy between the two types of relationship. By implication, then, just as the nature elements in the initial metaphors function as medium to achieve a larger goal, such as grains, wine, etc., so does the poetic medium serve the poet. The beloved, that is the poet’s verse, is thus implicitly dethroned by the speaking subject. Moreover, the sextet continues this devaluation by focusing on the imperfection and faultiness of the poetic creation. Whereas the octave had stressed a more equal relationship between subject and medium, the sextet underscores both the gendered and the “paternal” hierarchy between the male creator-poet and the female created-beloved. Thus, the poem subverts the love sonnet tradition not only in the nature of the addressee—a poem rather than a lady—but also in the addressee’s admitted imperfection and inferiority to, and even dependence on, the speaking subject.

Curiously, however, no longer are his verses only his medium, but they change their status in the sextet to medium *and* completed creation at the same time. The analogy to the subject-nature imagery thus begins to crumble, as the verse becomes means and end, medium and achievement. The poem’s existence, then, is justified simply by the poet’s love for it, for it neither brings him fame nor success (cf. l. 8 and 14). Moreover, unlike the objects and instruments in the octave, the poet’s verses bear his mark in their very identity. Inadvertently, the poem has become an implicit self-defense against negative criticism, and a justification of the “private sphere” of the poetic creation. Paradoxically, then, the verse as “silent beloved” serves as self-affirmation for the poets’ status. Just as the level of the enounced subverts the discourse of the sonnet tradition, so does the level of enunciation subvert the speaker’s self-portrayal by pointing to his constitution in and by his medium.

Rembrandt’s *Artist in his Studio* situates a minuscule painter in front of, and as if in opposition to, a gigantic canvas. The painting thus reproduces a scenario of production in the first-person, that is, of artistic creation with the painter himself facing the viewer during his process of painting. Yet, while the image is thus invisible or absent, it is not the painter but the very absence of the image, that is, the empty back of the canvas, which dominates the picture. Rembrandt’s painting, then, represents representation as “non-representation,” that is, it focuses the viewer on the blank back of a canvas, and depicts the artist not in the midst of creation, but in a state of pause, at a distance from the canvas. On the one hand, the painting thus emphasizes the paralyzation of the painter through the overpowering threat of the medium, and indicates the weakness

of the creating artist.¹⁰ On the other hand, the reflective break and distance also portray painting as a reflective activity of the mind rather than as manual labor, thereby elevating the act of painting and the painter's profession. The represented medium, however, is "silenced" just as the verses addressed in Schoch's poem.

Yet, the composition of the painting situates the point of view from which the scene is depicted with a sitter, who may well be the painter's own mirror-image, external to the represented "scenario of production" (Stoichita 239). The presumed object of painting within the represented picture is thus transformed into subject of creation on the next higher, compositional level. The real creative agency is thereby situated outside of the painting, with the viewer.

To conclude, both the poet and the painter thematize the conflictive relationship between creating subject and medium, which is at once medium of creation and created medium. While on the level of the enounced or represented neither thematizes their self-construction within and by the medium, and as subjects of the medium, on the level of formal construction, both circle around the central paradox of self-representation as creating and created subjects. But whereas Schoch's poem attempts to exclude the unsympathetic, overly critical reader, Rembrandt's painting not only establishes a creative circle between subject, medium and viewer-sitter, but moreover indicates that the whole scene is subject to and produced by the viewer-artist's gaze. In short, it is the activity of seeing which has creative, productive agency.¹¹ While the level of the represented and the enounced in both cases highlights the conflict and hierarchical struggles between creating subject and medium, the level of composition indicates the power of the artists' respective activities, seeing and speaking.

3.1.2. The Subject as Representation: Johannes Gump and Paul Fleming

Johannes Gump's *Self-Portrait* (1646; fig. 2), and Paul Fleming's "Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrift..." (1640, see appendix) both represent and juxtapose various "versions" of the self. Yet while Fleming's sonnet thematizes the power of poetry as medium of the creation and stabilization of the poetic subject, Gump's painting focuses more overtly on the problematical nature of self-representation.

The full title of Paul Fleming's Grabschrift reads: "Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrift / so er ihm selbst gemacht in Hamburg / den xxiix. Tag deß Mertzens m. dc. xl. auff seinem Todtbette drey Tage vor seinem seel. Absterben." Already this long, circumstantial title with the precise account of time and place is an indication of the speaker's desire to

stabilize the here and now in his own poetic tombstone to himself. The poem thus functions both as means of ensuring lasting reputation and fame of the speaking subject by guiding his own future reception as poet, and as means of coming to terms with his impending death. Indeed, his self-presentation becomes a self-enactment or even self-creation, as the poet establishes himself as “maker” of his own self whose creative power outlasts death. In other words, the poet is not only creator of his poetic world, but of his personal self as well, creating himself through the power of his poetic word. Formally, this self-creation and poetic autonomy are rendered through the sonnet form itself, as well as through the use of tenses and syntactical strategies.

Exploiting the sonnet form for the re-enactment, that is, the poetic construction, of his life, Fleming uses the octave for an account of his achievements, while the sextet is directed outside toward the future and his reception. However, this shift is in fact already present in the second quatrain. Ending with his prediction of the future, the poet prophesies his eternal fame and glory: “Man wird mich nennen hören” (6). By thus literally making the future part of the present, the poet indicates that the creation of the future is part of his presence. A further important argumentative strategy is the shift of the tenses from past to future to present. In accounting for his past glorious accomplishments, the speaker establishes a basis for his future in people’s memory. Predicting the eternity of his name as certain and definite fact (“Man wird mich nennen hören”), the poet envisions a continuity of his identity through his name. Through this use of the tenses, the poet is able to poetically control time, thereby also appearing to gain power over death which can thus now no longer harm him. The paronomasia in the final, epigrammatic conclusions pinpoints this paradoxical triumph: “An mir ist minder nichts / das lebet als mein Leben” (14).

Interestingly, the addressee undergoes decisive shifts. While the octave is retrospectively revealed to be addressing the “German muses” (8), the sextet starts out directing itself to “Gott / Vater / Liebste / Freunde” (9), indicating his inclusion in society as some one loved (and worthy of it), which is also hinted at in the praise of other people all over the country (line 5). The retrospective address the muses, that is, to poetry, underscores the reciprocity between the poet’s self and his personified creative powers, which ensure his eternity. It is the self-stabilization through poetry, which helps the poet counter and overcome his subliminal fear of death (“was bin ich viel besorgt”, 13) and the threat of identity by the transitoriness of life.

Whereas Fleming's "Grabschrift" juxtaposes three different temporal versions of the self, Johannes Gump's *Self-Portrait*, portrays the subject in three different images, as creating, created and reflected subject. We see a painter from the back, engaged in the act of painting himself from a mirror-reflection. Here, the painter is being painted as if seen by someone standing behind his back; the "description of the self (the self-portrait) coincides with the description of the act (scenario of production)" (Stoichita 245). The only way, according to Stoichita, a painter can join the author and his 'act' is by employing "the scenario of self-reflective production in the fictitious author" (245). This "fictitious author," the subject of composition, represents the painting subject as if he were an other. The subject here is thus not only revealed as constructed in the process and interaction of mirror-reflection and self-representation, but also in the relationship between composing subject and the self depicted as "other."

These diverse levels interconnect in complex and conflictive ways. The formats of the three self-representations, for example, emphasize difference rather than identity. With the polygonal mirror, the rectangular canvas, and the round painting, the subject of composition carefully underlines the gap between each of these levels of representation. This "schize" is further underlined by the presence of a fighting cat and dog in the foreground, beneath the mirror and the canvas respectively (Stoichita 246). The antagonism of these animals, traditional imagery of conflict and self-division echoes the subject's conflictive self-representation (Woods-Marsden 27; Asemissen 164). Furthermore, the sheet of paper attached to the canvas, with the painter's signature "Johannes Gump / im 20. Jahre 1646/" establishes the creating and created subject's identity while at the same time erasing the authorship of the creator-subject: Placed on top of the canvas, it appears as a title of the represented subject, but makes no reference to the authorship of the painting. "The *cartellino* [...] does not say who has created this image of the scenario of production, who has painted the round painting. This 'author' has quietly been ignored" (Stoichita 246-7).

Although both Gump and Fleming thematize their respective medium as locus of self-construction, Fleming's is a more triumphant self-affirmation of the creation of the self in and through discourse, creating the self by creating his story. Gump, by contrast in fact deconstructs the creator as he creates his diverse images. These three different "selves" in Gump's self-portrait thus question the locus of the author-subject: the creating subject is only present in his non-identical representations, while

he himself is not present as subject. Moreover, neither of the two created images that face the viewer represents the subject as painter: none of his attributes are visible.

Gump uses the traditional image of the mirror, symbol of vanity and transience as well as self-knowledge, to underscore the impossibility of stabilizing, representing, or knowing the self. His self-construction in this “mirror-stage,” that is, the formation of the subject through, and in opposition to, a mirror image of the self as an “other”, on the one hand stresses the central role of vision in the formation of subjectivity,¹² but also underlines the inherent paradox of self-division in any self-construction. If Gump’s self-portrait can be described in terms of the mirror-stage, Fleming’s could be characterized as a self-construction in the symbolic order, that is, the formation of the subject through discourse and in relation to others. As subject of, and to, a social and traditional discourse, however, the subject is far from being wholly his own (“meyne”), but on the contrary, is subject to (and of) long-standing conventional discursive strategies by which the subject is created, but at the same time divided from, and no longer in possession of, his “self.”

3.2. Reception, Social Status and Function of Art and Poetry

3.2.1. Poets and Painters Fighting for Royal Favors: Hofmann von Hofmannswaldau and Wilhelm van Haecht

While the works by Schoch, Fleming, Rembrandt, and Gump focused on the multiple gaps between creating and created subject, and between these subjects and the medium of creation, the works discussed in this section center around the hiatus between self-affirmation of the artist’s and poet’s profession, and public reception. Judging by the nature of theoretical tracts written in the sixteenth and seventeenth century, social recognition and the function of the arts in society indeed become important concerns of both poets and painters.¹³ Allegories of art and poetry underscore these new claims. Opitz’s “Sonnet an die Bienen” (1624), for example, depicts the method and task of poetic production, emphasizing the power of the word to please as well as to “sting.” More self-affirmatively concerned with the social role, Köhler’s echo of this sonnet, his “An die Bienen” stresses the knowledge of the poet, his role as educator, and the consciousness of his own poetic worthiness. Similarly, Filarete’s medal (c.1460) with his self-portrait surrounded by bees establishes an analogy not only between poetry and visual arts, but moreover, represents an allegory of courtly favors in the double-analogy between sun and king, and bee and artist (M. Warncke 105; cf. Woods-Marsden 79-84).

Yet more directly picturing the claim for social and especially royal recognition of the artist's professional worth, the "Apelles and Campaspe" story served many artists to stress the superior value of art over life, and the privileged role of the artist at the court of a distinguished ruler such as Alexander the Great (Langemeyer and Schröder 149-50; Asemissen 23-25). Often inserted as painting within a painting into the increasingly popular gallery paintings or cabinets of curiosity, the content of the picture transforms these paintings into allegories of art, underscoring the claim to social recognition (Langemeyer and Schleier 250). A gallery painting of this sort thus exceeds its catalogue-function and becomes a *Programmbild*, displaying new concepts of art and its reception. Wilhelm van Haecht's two paintings, *The Cabinet of Cornelis van der Geest* (1628) and *Apelles and Campaspe* (ca. 1630; fig. 3) and Christian Hofmann von Hofmannswaldau's sonnet "Rede der schreibe-feder" (1670s, see appendix) deal with the — often twisted — relationship between artist or poet and social reception.

Stoichita has described the cabinets of curiosity paintings as "documents pertaining to the manipulation and presentation of works of art" (110), that is, as play with the presentation of works of art in a public space, and their perception. They thus do not merely document a collection, but use the arrangement and content of the paintings depicted to reflect on the function of art as system. Haecht's *The Cabinet of Cornelis van der Geest*, for example, displays in its center a sheet with an engraving by Jan Wierix, *Alexander Visiting Apelles Painting Campaspe* (last third of the 16th century), which functions as a key to Haecht's painting (Winner, *Quellen* 35ff.). The engraving indicates the painting's celebration of the artist who was celebrated as patron saint to the guild of Antwerp artists. Likewise, the inscription *Vive l'Esprit* over the door, flanked by the busts of Nero and Seneca, has symbolic meaning. Not only does it pun on the collector's name, Geest meaning spirit, but it also stresses that the gallery area is one devoted to spiritual occupation, of "the triumph of the spirit over death" (Stoichita 143). This is further underlined by the two busts, symbolizing Seneca's stoic spiritual triumph over Nero's treachery.

In his later painting *Apelles and Campaspe* (fig. 3) van Haecht has taken the allegorical story out of its frame, and transformed that story itself into a new gallery painting. But what distinguishes this painting from previous *cabinets of curiosity* is the presence of painter working in the middle of a gallery collection. In other words, in this painting the Apelles-story functions not only as "gemaltes Argument" (Asemissen 24) for the elevation of painting to the status of a liberal art. More importantly, it thematizes the interplay of (individual) production, public reception, and the systematization of art in collections, galleries, and

catalogues, that is, the creation of a (selective) history of art. Apelles is surrounded by noblemen and scientists, indicating the desire to establish art as recognized system of knowledge. The selections of paintings include mainly Italian and Dutch works, and do not represent the middle ages at all. Several of the prominently placed paintings are by Rubens, hinting at his status as “*aevi sui Apelles*” (Langemeyer and Schleier 252). The painting thus shows that “artistic activity is born *in the middle* of the assemblage/ collection,” and that it results from a systematic creation of a history of art as system of power, control, and market value (Stoichita 233). Situated within that system, the even the symbolic artist *par excellence* is absorbed and contained by it. In short, rather than an allegory of the artist’s social power, this painting indicates an incipient dismantling of art as a system of knowledge.

Similar to Haecht’s paintings, Hofmann von Hofmannswaldau’s “Rede der schreibe-feder” (1670s) thematizes the relationship between art and royal power. In analogy to the Apelles story, Hofmannswaldau’s speaker, the “schreibe-feder” itself, refers to the favors bestowed on Virgil and Cicero.¹⁴ But more than in the paintings discussed above, power relations are central to the argument and structure of this sonnet. The octave is dominated by words denominating issues of power, possession and social value.¹⁵ Its first quatrain establishes a hierarchy between art and mankind or life as one of victory and defeat: “*kunst*” is able to overpower “*thron und kron*” (2ff.). Yet, while the sextet continues this theme, its diction, especially the verbs, change to a less belligerent tone.¹⁶

However, whereas the thematic development separates octave and sestet, the temporal structure reveals a different division, and partly undercuts the speaking subject’s overt argument. The first quatrain rapidly proceeds from past (“*hat...gebracht*,” l.1) to present (“*kan...besiegen*,” l.2) to future (“*wird...liegen*,” l.3). But the following six lines return from this prediction of future supremacy to past victories (ll. 5-10), which overlap into the sextet, mirroring the speaker’s desire for the continuity of the glorious past in the present. The glorification of poetry, then, is a future desire based on its past achievements, rather than an actuality. Thus, the end does not proceed to the secure prediction of future power, as did the first quatrain, but depicts the two-edged nature of poetry as potential self-destruction of its user. Whereas there the two ancient writers Virgil and Cicero were identical with their art, it has now become a tool or weapon that can easily destroy its inventor. Thus divided against itself, the actual weakness of art is due to its crumbling from within. Moreover, the harmony and friendship between the ancient writers and rulers does not correspond to the vision of warfare between the two as depicted in the first quatrain.

Hofmannswaldau's "schreibe-feder" and Haecht's cabinet paintings overtly emphasize the superior value of art over life, and the reputation and high standing of the artist at court. Yet, both also indicate an incipient crisis of the arts as a system that can destroy itself from within, pointing to art's positive potential as tool for knowledge and power, as well as to its potentially (self-)destructive nature. But while the "schreibe-feder" stresses the threatening, subversive potential of the poetic word, capable of turning against its user or recipient, the painter implicitly attacks painting as a system as such, indicating that its drive for closure and totality and its potentially arbitrary control is inherently self-destructive.

3.2.2. Public Reception, Criticism, and the Market: Gabriel Voigtländer and Hieronymus and Frans Francken

While the examples above had focused on the power of art at court, and implicitly indicated art's subversive and self-subversive potential, Gabriel Voigtländer's "Der Autor kans Niemand zu Danck machen" (1642; see appendix) and Hieronymus and Frans Francken's series of allegorical cabinet paintings from the early 17th century thematize the destructive nature of reception. Both works establish a contrast between the creating artist and the public, representing not the social power of art, but its weakness and defeat.

Voigtländer's poem underscores the gap between individual production and public reception in the repetition of syntactical contrasts, such as "Wenn ich...So sagt man..." (stanza 2), and "Sing ich....So..." (st. 3, 4, 5), "Ich tichte...Und doch..." (st. 6), and the opposition of third and first person pronouns. Public and private desires constantly clash. This collision, furthermore, produces a split within the creating subject himself: "So sing ich zwar / bin trawrig doch him Hertzen." (st.6). However, the personification of criticism as impersonal, abstract, personified god (Momus, st. 1 and 7) and the use of personal pronouns in talking about his adversaries indicates that it is not criticism as such, but its impersonal, ungraspable nature that leaves the speaker without orientation. Throughout the poem, the impersonal third person "man" predominates, occurring six times altogether; and other pronouns or nouns also underscore the abstract, remote, and uncongenial nature of the reception, for example "sie," "Gott und Frommen," "Der eine...Der ander...."

Yet, the poem does not end with the complete surrender and admission of impotence. On the contrary, the speaker not only stresses his profession as intellectual labor (st. 6), emphasizing the validity and autonomous worth of his poetic creation, and intimating the lack of understanding on the part of his critics. The final two lines, however,

indicate the insurmountable self-division and the absorption of the “ich” by the impersonal “man” of the market forces, which leave the self a mere object (“mich”).

The evolution of the *Cabinet* paintings to more and more allegorical content chronicles a similarly destructive reception of art. But unlike the Hofmannswaldau’s poem, the cabinet paintings do not focus on the break between individual creator and the public, but on the dismantling of Art itself by the ignorant. For reasons of space, I will only briefly discuss several key cabinet allegories that contain a *mise-en-abyme* reflection of their own negative reverse.

Frans Francken II’s *Cabinet of Curiosity with Iconoclastic Asses* (early 17th c.) is one in a series of similar paintings, whose main difference is the subject of the central (always religious) painting. But unlike the others, the one in Bayreuth and a similar one attributed to Hieronymus Francken III have an allegorical scene of beast-headed iconoclasts on the right, opposite of three distinguished-looking connoisseurs. This arrangement and the allegorical nature of the threat point to the potential menace coming from the ignorant public.

Hieronymus Francken II’s series of *Cabinet of Curiosity*, also known as *Allegory of Painting*, one of which is today in Madrid, another one in Baltimore, further chronicle the process of allegorical evolution. Both depict a gallery view, with a large *mise-en-abyme* painting on the ground in the middle of the room. The painting on the floor is a miniature of another cabinet in process of being dismantled by four characters with animal heads. Among the paintings destroyed is one depicting St. Jerome working in his studio. This portrayal of the destruction of the prototypical artist reflects on the principal scene, to which the miniature is the “scholastic microcosm that is ‘inverted’ by the iconoclastic ritual” (Stoichita 124). But there is yet another allegory of art. The large picture in the middle of the back wall represents a personification of painting fallen and defeated by a wild beast, but assisted by Minerva, goddess of Wisdom and Fame (Stoichita 125). The two *mise-en-abyme* images, then, can be seen as complementary, and commenting on each other as well as on the main scene. The presence of the Archdukes Albert and Isabella in the Baltimore painting further underscores the interaction of the two allegories by stressing the triumph of virtue over ignorance, but also emphasizes that the well-being of art crucially depends on political affairs.¹⁷

In these allegorical cabinet paintings as well as in Voigtänder’s poem, production and reception are problematized due to the lack of understanding and a certain ignorance of the critics. In both cases, the threat to the creating artist comes from within the market system of art. In poetry, it is the thematically and morally codified “canon” that leaves no

room for individual creativity, while in painting, it is the gallery collection as canonization and catalogue of art and knowledge, that at the same time constitutes the territory for its own iconoclastic annihilation. Both the poem and the painting, then, point to the oppressive nature of reception and the market, which both constructs art as an autonomous system, while posing a threat to its individual manifestations.

4. Conclusions: Degrees of Self-Awareness and Fictionalization of the Subject in the Meta-Discourses

This comparison of poetic and pictorial meta-discourses in the early modern age has juxtaposed the theoretical self-awareness of and within the media of the two competitive sister arts. Their contrasting responses to issues of representation and the social status of the artist and the profession allow us to draw some conclusions about the construction of self-consciousness and the constitution of a self in word and image, and about the function of the meta-discourse for these two media in the Renaissance.

On the level of the enounced or represented, a notable difference is the greater concern with issues related to reception in poetry, while in painting, it is the nature of representation as such, and representation of the act of creation in particular, that is at the center of the artistic self-reflection. Moreover, in focusing on the poets' social role, tasks and power, the speaking subject presents himself overtly as creator, yet hardly ever thematizes the process of creation or reflects on his medium, words. That is, the poets analyzed here seem to be more interested in what poetry *does* than in what it *is*, and in how poetic representation affects or transforms reality.

The paintings, by contrast, not only focus on but even highlight the conflicts and complexities of pictorial representation, paradoxically precisely as they attempt to assert themselves as *arte liberale*. This strong concern with what a picture is and how it represent, that is, with issues of fictionality of the medium, contrasts with the lesser degree of self-awareness regarding the poetic medium on the level of the enounced, and the stronger self-affirmation of the speaking subject. In other words, while painting overtly problematizes its own representation on the level of the represented, in poetry, there is a greater divide between the level of the enounced and that of enunciation. The overtly affirmative self-construction by the subject of the enounced frequently contrasts with the textual self-problematization at the level of the enunciation.

The greater need for self-affirmation of painting apparently leads to stronger concerns with the sophisticated, complex nature of pictorial representation and produces the need to display and stress the painter's theoretical self-awareness and self-reflection. In other words, the problematization of the relationship between artistic subject, medium and reality corresponds to the need to depict painting as mental, intellectual work.

My juxtaposition of meta-poems and meta-paintings has indicated some ways in which the latter hold their ground and refuse to be subsumed by the primacy of the text. In focusing on the gap or space between representation and the represented, and thematizing the pictorial discourse on the level of the image, "[m]etapictures make visible the impossibility of a strict *metalanguage*" and can serve as "de-disciplinary exercises" (Mitchell 83, my italics). In their theoretization of creation as process and multi-layered activity, they might also contest Lessing's strict binary system of the temporal and the spatial arts. The meta-discourses, then, allow us to see how the subject(s) projects itself in the medium, and how the medium, in turn, reflects back or comments on that self-projection. With the arts as both medium and subject of theoretization, comparisons of these meta-discourses provides insight into a range of issues related not only to production, reception, representation, and the social context of the sister arts but also to construction, deconstruction, theoretization and fictionalization of the creating subject.

Endnotes

¹ See, for example, Peter Steiner's *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1984).

² See, for example, W.J.T. Mitchell's essay "Metapictures," *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994) 35-82; and Victor Stoichita's *The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, trans. Anne-Marie Glasheen (Cambridge: Cambridge UP, 1997).

³ Müller-Zettelmann sees the concern with fictionality as central to metapoems, which are distinguished by a "besondere, markierte Autofokussierung [...], die im Leser eine bewußte und über das gattungsübliche Maß hinausgehende Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten der Fiktionalität auslösen soll" (179).

⁴ In spite of the prevalently “textual” concept of the picture in the Early Modern age (Warncke 9-16), these and other meta-paintings present strategies of non-linguistic self-commentary. For lack of a better term, I use the word discourse to denote both linguistic and pictorial representation.

⁵ Easthope uses these terms to distinguish the level of the speaking subject or content, and the level of formal construction by a textual subject (40ff.). In her discussion of meta-poetry, Müller-Zetzelmann draws on this distinction and sees its function as central to any interpretation of meta-poems (160).

⁶ “Das poetologische Gedicht vermittelt zwischen Begriff und Bild, zwischen Abstraktion und Anschaulichkeit, und es überführt poetische Theorie schon wieder in poetische Praxis.“ (1985: 10; 1994: 11).

⁷ I use the terms “represented” and “representation” analogously to the terms “enounced” and “enunciation” to refer to the level of content (the “seen”) on the one hand, and that of the composing (“seeing”) subject on the other. I will use the term meta-discourse to include textual as well as pictorial self-reference.

⁸ It is in this time frame, too, that the “autonomous” self-portrait of the painter (and *as* painter) is born. Often functioning as “signature” or “Bewerbstück” (Asemissen 140), it represents a new consciousness of the worth and dignity of the painter’s profession (cf. Asemissen 76-79; 140-42; Raupp 10-12). Pointing to the artists’ aspiration for a change of their social status, the autonomous self-portrait is crucial for the formation of a new public role of the pictorial arts and the painter (Woods-Marsden 1-3). For the origins of the portrait and its relation to the notion of “individual” see Böhm.

⁹ The context-centered function (“kontextbezogen”) is focused “[auf das] literarhistorische oder außerliterarische [...] Umfeld literarischer Werke” (242).

¹⁰ In his analysis of Dürer’s and Rembrandt’s self-portrait, Thomas Baumeister identifies a similar sense of “Vereinzeltsein” (244) and vulnerability of the self-representing subject, in stark distinction to Dürer’s more self-affirmative, if not unproblematic, self-stylization. In this picture, the emptiness of the room, and the working attire underscore the artist’s isolation and the intense nature of the (self-)confrontation.

¹¹ For the primacy of seeing and the revaluation of the sense of sight, see e.g. Raupp (14ff.); Körner 127-38; Asemissen 132-139.

¹² Bonafoux (23) underlines the centrality of the look in Gump's painting, describing it as one of a painter who "paints his look that summons him." See also Woods-Marsden 34.

¹³ See, for example, the texts collected in *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland*, selected by H.G. Rötzer. Buchner discusses, among other things, the reception and task of the poet (esp. 24-5) and his "Amt und Zweck" (esp. 31-2). Harsdörffer emphasizes the wide range of knowledge of the poet and the "usefulness" of his work (64). See also Trappen (93-102). In painting, Eusterschulte has analyzed several tracts that underscore the claim for social recognition of painting as a mental, rather than manual art, and the attempt to justify the scientific status of painting as a liberal art. See also C.-P. Warncke (esp. 219-253); Woods-Marsden (esp. 1-12; 20-24); Raupp; and Langemeyer/Schleier (248-56).

¹⁴ "Der himmlische Virgil saß in Augustens schooß / Und Cicero hat oft durch reden Rom bewegt" (ll. 9-10).

¹⁵ E.g. "schwaches," l.1; "besiegen," l.2; "zu...Füssen liegen," l.3; "schätzbar," l.4; "groß geacht," l.5; "biegen," l.6; "kriegen," l.7; "vermehrhet," l.8. E.g. "Virgil saß," l.9; "hat...beweget," l.10; "leget" l.12; "trägt...verstellt," l.13; "gesellt," l.14.

¹⁷ It was the archdukes who had guaranteed Pax Hispanica, ended the religious wars, and consolidated Catholicism. Moreover, the Hapsburgs, to which Isabella and Albert were related, were seen as responsible for ensuring "that 'Virtue' triumphed over 'Ignorance'" (Stoichita 126).

Works Cited

Asemissen, H.U., and G. Schweikhart. *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin: Akademie Verlag, 1994.

Baker, D.Z. Introduction. *Poetics in the Poem: Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. Ed. Dorothy Yazaty Baker. New York: Lang, 1997. 1-8.

- Baumeister T. "Self-awareness, Self-portrait." *Tijdschrift voor Filosofie* 62.2 (2000): 219-251.
- Böhm, Gottfried. *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel Verlag, 1985.
- Bonafoux, Pascal. *Portraits of the Artist: The Self-Portrait in Painting*. New York: Rizzoli, 1985.
- Cudden, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. London: Penguin Books, 1998.
- Debicki, Andrew. "Metapoetry." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.2 (1983): 297-301.
- Easthope, Anthony. *Poetry as Discourse*. London and New York: Methuen, 1983.
- Eusterschulte, Anne. "Imitatio Naturae: Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der frühen Neuzeit." *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Teil II. Ed. Hartmut Laufhütte. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000. 791-807.
- Filarete, self-portrait medal. Collezione Numismatica, Castello Sforzesco, Milan.
- Fleming, Paul. "Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrift / so er ihm selbst gemacht in Hamburg / den xxix. Tag deß Mertzens m. dc. xl. auff seinem Todtbette drey Tage vor seinem seel. Absterben." *Gedichte des Barock*. Ed. U. Mache, and V. Meid. Stuttgart: Reclam, 1980. 56-57.
- Francken, Frans II. *Cabinet of Curiosity with Iconoclastic Asses*. Bayrische Staats- gemäldesammlungen, Bayreuth.
- Francken, Hieronymus II. *Cabinet of Curiosity (Allegory of Painting)*. Prado, Madrid.
- . *Cabinet of Curiosity (Allegory of Painting)*. Walters Art Gallery, Baltimore.

- Francken, Hieronymous III. *Cabinet of Curiosity with Iconoclastic Asses*. Private collection.
- Frank, Armin Paul. "Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht." *Literaturwissenschaft zwischen Extremen: Aufsätze und Ansätze zu aktuellen Fragen einer unsicher gemachten Disziplin*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1977. 131-69.
- Grimm, G.E., ed. *Metamorphosen des Dichters: das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main, 1992.
- Gumpp, Johannes. *Self-portrait*. 1646. Uffizi, Florence. Haecht, Wilhelm van. *Apelles and Campaspe*. Ca. 1630. Mauritshuis, The Hague.
- . *The Cabinet of Cornelis van der Geest*. 1628. Rubens' house, Antwerp.
- Hinck, Walter. *Magie und Tagtraum: das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*. Leipzig: Insel Verlag, 1994.
- . *Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
- Hofmannswaldau, Christian Hofmann von. "Rede der schreibe-feder." *Das Deutsche Sonett: Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente*. Ed. Jörg-Ulrich Fechner. München: W. Fink, 1969. 98.
- Köhler, Christoph. "An die Bienen." *Deutsche Sonette*. Ed. Hartmut Kircher. Stuttgart: Reclam, 1979. 29.
- Körner, Joseph Leo. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.
- Kruse C. Rev. of *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei*, by Victor I. Stoichita. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62.4 (1999): 585-594.

- Langemeyer, Gerhard, and Reinhart Schleier. "Bilder nach Sammlungen." *Bilder nach Bildern: Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur, 1976.
- Mitchell, W.J.T. "Metapictures." *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press. 1994. 35-82.
- Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 2000.
- Opitz, Martin. "Sonnet an die Bienen." *Deutsche Sonette*. Ed. Hartmut Kircher. Stuttgart: Reclam, 1979. 23.
- Persin, M. Introduction. *Metaliterature and Recent Spanish Literature*. Spec. issue of *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.2 (1983): 297.
- Preminger, Alex, and T.V.F. Brogan, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Raupp, Hans-Joachim. Introduction. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs: Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum*. Braunschweig 1980.
- Rembrandt Harmensz van Rijn. *Artist in His Studio*. Museum of Fine Arts, Boston. Rötzer, Hans Gerd. *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland von M. Opitz bis A. W. Schlegel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- Schoch, Johann Georg. "An seine Verse." *Gedichte des Barock*. Ed. U. Mache, and V. Meid. Stuttgart: Reclam, 1980. 224-25.
- Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- Stoichita, Victor I. *The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting*. Trans. Anne-Marie Glasheen. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

- Trappen, Stefan. *Gattungspoetik: Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg: C.H. Winter, 1998.
- Voigtländer, Gabriel. "Der Autor kans Niemand zu Danck machen." *Gedichte des Barock*. Ed. U. Mache, and V. Meid. Stuttgart: Reclam, 1980. 100-102.
- Warncke, Carsten-Peter. *Sprechende Bilder—Sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wolfenbüttler Forschungen, 33. Wiesbaden: Harrassowitz, 1987.
- Warncke, Martin. "Filaretos Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst." *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*. Ed. Matthias Winner. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1992.
- Weber, Alfred. "Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry." *Poetics in the Poem: Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. Ed. Dorothy Yazaty Baker. New York: Lang, 1997. 9-23.
- Winner, Matthias. *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergallerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*. Diss. Köln, 1957.
- Woods-Marsden, Joanna. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. London: Yale UP, 1998.

Appendix I. Figures

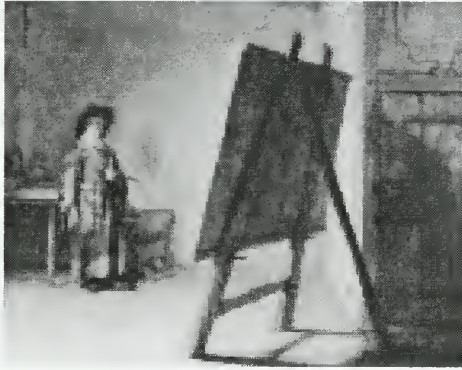


Fig. 1: Rembrandt, *An Artist in His Studio*, ca. 1629, oil on canvas, The Museum of Fine Arts, Boston, MA.



Fig. 2: Johannes Gump, *Self-Portrait*, 1646, oil on canvas, Uffizi, Florence.



Fig. 3: Wilhelm van Haecht, *Apelles and Campaspe*, ca. 1630, oil on canvas, Mauritshuis, The Hague.

II. Poetry

Christian Hofmann von Hoffmannswaldau, „Rede der schreibe-feder“ (1780s**)

Mich hat ein schwaches thier zwar zu der welt gebracht /
Doch kan ich thron und kron durch meine kunst besiegen /
Es wird des scepters stab zu meinen füßen liegen /
Wo ihn der kluge kiel durch sich nicht schätzbar macht.
Rom war bey aller welt durch mich so groß geacht /
Daß / wenn sich könige und fürsten musten biegen /
So stieg ich über diß. Den lorbeer-krantz von kriegem
Hat eintzig und allein vermehret meine pracht.
Der himmlische Virgil saß in Augustus schooß /
Und Cicero hat oft durch reden Rom bewaget.
Itzt wird Germanien noch tausendmahl so groß /
Weil es den helden-muth auff freye künste leget.
Manch hut / der mich zwar trägt / wird nur durch mich verstellt/
Weil sich nicht kunst und witz zu seinem strauß gesellt.

Johann Georg Schoch, „An seine Verse“ (1660)

Der Bauer liebt sein Feld / der Schäffer seine Triften /
Der Schnitter seinen Halm / der Wintzer seinen Berg /
Der Fechter sein Rapier / der Schütze sein Gemerck /
Der Vogler seinen Kautz / die Kloben in den Lüfften /
Der Knappe sein Metall in den verborgnen Klüfften /
Der Förster seinen Pusch / der Ringer seine Stärck /
Und ich / sol lieben nicht mein Buch / mein eigen Werck?
Und sol gehäßig seyn auch meinen eignen Schrifften?
Diß muß ich zwar gestehn / daß mancher Fehler mir
Mit durch die Feder rinnt / und mangle weit der Zier.
Doch / wo ist dieser Mann / der ohne Fehl geschrieben?
Drumb seyd ihr Verse seyd nur nicht zu sehr betrübt /
Ihr müsst / wie schlecht ihr seyd / doch weden noch geliebt /
Und wil es niemand thun / so wil ich euch doch lieben.

**Gabriel Voigtländer, "Der Autor kans Niemand zu Danck machen"
(1642)**

1.

Was soll ich doch wol singen /
Was soll ich doch vor einen Text vorbringen /
Das meine Lieder allen /
Die mir zu hören möchten wollgefallen /
Doch werd ich so glücklich nimmermehr /
Wenn ich auch selbst Orpheus der sänger wehre /
Denn Momus tadelt selbst der Götter sachen /
Was soll ich schlechter den zu danck ihm machen.

2.

Wenn ich (wie wol sein sollte)
Was Geistlichs offmahls gerne singen wolte :/
So sagt man / es gehöret
Den Priestern zu / im tempel da man lehret /
Sing ich den Weltlich / wil mans böse deuten /
Als wenn ich sänge nur von Eitelkeiten /
Sing ich die Wahrheit muß ich undanck kriegen /
Auch lestert man mich wenn ich singe liegen.

3.

Sing ich von Lust und Schertzen /
Werd ich veracht von Melancholschen Hertzen /
Sing ich von Sorg und Klagen /
So wils den fröhlichen auch nicht behagen /
Sing ich von Liebe muß es Thorheit heissen /
Da doch die Klügsten selbst den Gecken wissen /
Sie lestern und verachten meine Sachen
Die sie doch selbst können nicht nach machen.

4.

Sing ich von Recht zu leben /
 So sagt man / Ich soll nicht Gesetze geben /
 Sing ich von Schand und Laster /
 Bin ich bey Gott und Frommen noch verhaster /
 Treff ich mit einem Wort wem das Gewissen /
 So hab ich stracks das Kalb ins Aug geschmissen /
 Wenn ich was lob / hab ich den Fuchs gestrichen /
 Schelt' ich / so bin der Wahrheit ich entwichen.

5.

Sing ich von Friedens Sachen
 So pflegen die Soldaten mein zu lachen /
 Sing ich von Streit und Kriegen /
 So schaff ich auch den Frommen kein genügen /
 Ich henge doch der Katzen an die Schelle /
 Ich sing von Gott / vom Teufel / Himmel / Helle /
 Der eine liebt mich wenn ich mich laß hören /
 Der ander will aus Haß mein Glück zerstören.

6.

Ich tichte / schreib und singe /
 Und doch die Gnade nicht zu wegen bringe /
 Als / der so nichts kan schaffen /
 Als Essen / Trincken / müssig gehn und schlaffen /
 Man ehret die mit sonderlichen Gaben /
 Die nicht wie ich sich drumb bemühet haben /
 Wenn ich denn daß erfahr und seh mit schmerzen /
 So sing ich zwar / bin trawrig doch im Hertzen.

7.

Weil ich an vielen Orden
 Nicht Danck verdient / bin ich so schew nun worden /
 Daß ich nicht kan ersinnen /
 Wie ich mich recht verhalten soll hierinnen /
 Drumb bitt ich daß mir Momus erstlich sage /
 Was ich soll singen daß ich Danck von trage
 Er lehre mich wie man wol singt und tichtet /
 Wo nicht so laß er mich unaußgerichtet.

Paul Fleming:
Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrift, so er ihm selbst
gemacht in Hamburg, den 28. Tag des Märzen 1640 auf seinem
Todbette, drei Tage vor seinem seligen Absterben.

Ich war an Kunst und Gut und Stande groß und reich,
Des Glückes lieber Sohn, von Eltern guter Ehren,
Frei, meine, kunnte mich aus meinen Mitteln nähren,
Mein Schall floh überweit, kein Landsmann sang mir gleich,

Von Reisen hochgepreist, für keiner Mühe bleich,
Jung, wachsam, unbesorgt. Man wird mich nennen hören,
Bis daß die letzte Glut dies alles wird verstören.
Dies, deutsche Klarien, dies Ganze dank ich euch.

Verzeiht mir, bin ichs wert, Gott, Vater, Liebste, Freunde.
Ich sag euch gute Nacht und trete willig ab.
Sonst alles ist getan bis an das schwarze Grab.

Was frei dem Tode steht, das tu er seinem Feinde.
Was bin ich viel besorgt, den Otem aufzugeben?
An mir ist minder nichts, das lebet, als mein Leben.

BOOK REVIEWS

Leslie A. Adelson. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration.*
New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Reviewed by Adile Esen

The subtitle of Leslie Adelson's latest work succinctly describes her innovative attempt to reread the German literature of Turkish migration through an analytical lens that differs from earlier critical studies. In her introduction, by outlining and then excluding the sociological and intercultural approaches, Adelson debunks both the 'in-between' analysis and the use of the terms, guest-workers, migrant's or foreigner's literature. She offers instead the term "literature of migration," which can also include texts written by non-migrants. The book aims to reveal the teachings "about some unanticipated aspects and effects of this labor" (30) and interprets the *imaginative labor* as "touching tales" and "Turkish lines of thought" that intervene in both the past and future of Germany. Adelson advances Arjun Appadurai's ideas that articulate imagination as a social practice in our global world during the explication of her alternative methodology, acknowledging the historicity of literature of migration. From the five landscapes that Appadurai sets as the building blocks of his analysis, Adelson uses 'ethnoscapes' as a springboard for her argument that the literature of migration in Germany reconfigures "ethnicity" and "gender" to a point where the concepts no longer serve to mark any identities.

The book's first chapter, "Dialogue and Storytelling," provides a valuable theoretical reading with interpretations of Sten Nadolny's *Selim oder Die Gabe der Rede*, and Özdamar's "Courtyard in the Mirror" and establishes that literatures of migration are not defined by their national

contexts, but by their affiliation with a post-national intimacy. Adelson's analytical lens that reads *dialogue* as an effective function in Nadolny's novel helps the reader accept her claim that the German character speaking through the Turkish *figure* allows for rendering "the postwar German history intelligible in uncharted ways" (34). Adelson's most important interventions in contextualization flourish in her creative adaptation of Appadurai's production of locality," (43) and David Herman's "contextual anchoring" (49) to read the "Courtyard" story as a text that allows the emergence of a new space that conjoins the text and context, past and present.

The second chapter, "Genocide and Taboo," familiarizes the reader with the current memory discourse in Germany and offers two remarkable close readings. The "riddle of referentiality" which Adelson exposes in Zaimoglu's *Kanak Sprak* and Senocak's *Perilous Kinship* is a strategy that involves itself busily with the present day, although the past and complex national contexts and histories are referenced within that present. By an elaboration of Andreas Huyssen's insights about memory, Holocaust, and the relation of Turks to both, Adelson proposes a contemporary memory discourse of which the literature of migration is an active participant. Her proposal is in line with Huyssen's idea of '*migration into other pasts*', a statement which refers specifically to Senocak's historical narration of multi-layered pasts in *Perilous Kinship*. The illustration of linkages between "Turkish migration and German taboos" in Zaimoglu coupled with a reading of Senocak's text that illuminates its significance due to the Armenian genocide and subsequent Turkish taboos may make this chapter the most exciting for many readers. Nonetheless, Adelson fails to consider that Senocak's novel crosses some other boundaries in terms of "representation"; for instance, the novel has been criticized for writing the memory of the past fetishistically, namely for "narrative fetishism" as discussed by Margaret Littler in agreement with Friederike Eigler on this topic. (Littler, Margaret: "Guilt, Victimhood, and Identity in Zafer Senocak's *Gefährliche Verwandtschaft*." *German Quarterly* 78.3 (2005): 357-373.)

The conjuncture of culture, capital, and imaginative labor with ethnic reconfiguration make the book's third chapter entitled "Capital and Labor," the most compelling in its dense theory. With her reading of Aras Ören's "Please No Police," Özdamar's "Grandfather Tongue," and Senocak's essay "Thoughts on May 8, 1995," Adelson asserts that these works perform a reconfiguration of ethnic personhood and that cultural capital and labor of the literature of migration is an indispensable aspect of this reconfiguration. Adelson's intriguing and original analysis of Ali İtir in Ören's story as commodity, and her reading of a concealment of Islamic

mysticism behind the uses of Arabic in the “Grandfather Tongue” story open up further interesting readings when one considers Appadurai’s other “scapes” and their shaping of the contemporary German literary and historical culture.

Adelson’s work contributes to the field of German studies significantly with its creative methodological contextualization. One last aspect that requires critical attention is Adelson’s study of the historical and cultural discourse within contemporary Germany with Turkish migration situated within. Both the last chapter and the introduction observe major political events that correspond to the time of the cultural productions. Nonetheless, Adelson remains persistent that the effects of the literature of migration are exclusively cultural. The reader hence is left to ponder the author’s differentiation between the political and cultural, a difference which she at no point clarifies. On the whole, however, the book is original in offering an immense amount of valuable theory, providing fascinating literary analysis, and challenging with its timely insights the previous paradigms about Turkish migration and its literary effects. It is an outstanding achievement and a blessing for interested scholars of literature and migration.

AKAY
or
the
beauty
of
street art



Cora Lacatus

Our featured "artist," AKAY, from Stockholm, Sweden, is introduced by our co-executive editor, Cora Lacatus.

AKAY prefers anonymity and uses the word *mångsysslare* (Swedish for "a person who does many things") rather than artist when speaking of himself, allowing his works to talk for themselves. And they speak of over twenty years of creative productivity: debuting with hip-hop and graffiti, it continues with the first complete train "writing" in the international history of graffiti executed together with three other graffiti writers, members of the ViM Crew; the AKAY Tunnel is an underground gallery in the Slussen area in Central Stockholm, where most of the walls are covered in Akayism posters and slogans; the Expressen project displays satirical posters of the Swedish tabloid with its headlines parodied and turned into cunningly humorous political commentary; and, more recently, AKAY has use the filmic medium to create experimental documentaries. For all of the creative projects mentioned above and many more, AKAY has won worldwide recognition and is considered the most prominent Swedish figure of what is oftentimes called *street art*. It is the fame of a prolific creative spirit who uses art to engage reality in a provocative critical dialogue. His works are considered *street art* due to their controversial nature: most of them remain underground and some who are executed at night and exhibited in more visible urban spaces never make it past the early hours of the morning. Somewhat paradoxically, their impact is oftentimes powerful, and their rather shocking message outlasts their ephemeral life.



Bridge in Stockholm. Photo by author.

Street art started with graffiti, which came to Sweden in the early 1980s inspired by the American New York and Philadelphia-based hip-hop culture. In the summer of 1984, the hip-hop film, *Beat Street* premiered in Sweden, followed by Henry Chalfant and Tony Silver's documentary on hip-hop culture in New York, entitled *Style Wars*. Since then, graffiti has become one of the most familiar everyday esthetic forms punctuating everyday life in the Swedish capital Stockholm. From simple tags of crew names sprayed in vivid colors on buildings, trains, subway tunnel walls, to cryptic messages, plays on words, and more or less shocking invectives in Swedish and English written in elaborate calligraphy, to experimental art projects following themes perfectly inscribed in Stockholm's landscape and posters exhibiting powerful social and political messages, street art in the Swedish capital has taken on a life of its own far from the much idolized American ghettos. As part of the hip-hop culture, *street art* in Sweden is the trademark of a young generation politically engaged in a social and cultural dialogue of both local and global relevance; the young street artists have been aware of the tension between socio-democratic ideals and the more capitalistic American system they idealize and question at the same time. Their works combine visual imagery with text, whose aggressive and provocative tone is a vital rhetorical strategy – the slogans have to be simple in format yet complex in meaning; the images have to be stark and shocking. This is the only way that street art, can have a powerful impact and resonate in the minds of an audience who views them in passing.

They are not intended to be merely decorative, but rather open-ended questions that strive to appeal to passers-by on a subliminal level and persist in their minds in search for an answer. As an art form, *street art* has come into its own despite its momentary existence and controversial legal status.

AKAY takes graffiti to a different level. His creative projects are grouped under the name *Akayism*, which is not a movement in the conventional sense of the word, developed on the basis of an artistic program or ideological agenda. The name itself alludes to its being an “-ism,” thus a part of the artistic canon, but it sets itself at an ironic distance from the other literary, artistic and cultural “-isms.” At the same



Buy a life. Photo courtesy of Akay.

time, Akayism is not just *street art* the same way graffiti is. It is ephemeral, but it has a unitary name that denotes a sense of continuity, a kind of creative red thread running through all AKAY's projects; it is decorative and perfectly integrated in the cityscape, but is intended to stand out and make one react. If in a critical gesture, Akayism were to be inscribed in a canonical tradition, it could only be placed next to or under or post postmodernism. Caustic in its criticism of consumerist tendencies in contemporary Sweden and the world in general and subversive of all restrictive power mechanisms, be they political, economic or media-driven, Akayism sets itself at a parodic distance from all reality, natural or artificial. The Akayist message appeals to the passers-by on a subliminal level, just

like advertisements (see picture above, from the project *Buy a Life*), but its intention is not to trigger consumerist instincts. Their messages are cryptic and meant to raise questions, to intrigue and confuse, to make us think.

Akayism's political engagement and experimental artistic projects



I'm sorry. (Stockholm Subway). Photo courtesy of Akay.

remind of the activity of a group called *Situationist International*, active in Europe during the 1960s. Under the guidance of French writer and director Guy Debord, a small group of artists and thinkers from all over Europe (Constant Nieuwenhuys, Alexander Trocchi, Asger Jorn, Attila



Interaction: Art Photo courtesy of Akay.

Kotanyi, and Michele Bernstein) find inspiration in Marxism and the early twentieth century European artistic avant-garde movement and proclaim the necessity for a re-definition of art in order to demystify it and turn it into a more accessible, everyday reality. Similarly to AKAY, the city is viewed as alive, as a dynamic and reflective entity; art is understood as either a revolution or nothing; creative acts are "situations," subjective re-drawings of the city and art itself.

Akayism's artistic credo is "The act is the beauty," followed closely by its inverted equivalent "The beauty is the act," creating the illusion of a hermetic esthetics, closing upon itself and avoiding criticism. But Akayism is only elusive when it comes to its very low profile creator. Its esthetic message, however, is all about provocation, critique, protest, subversion and political double entendres.

Contributors

Adile Esen is a graduate student in the Department of Germanic Languages and Literatures at the University of Michigan. Her broad areas of interest are twentieth-century German literature and film, while her focus in the last five years has specifically been on migrant literature and film after the 1960s. Her dissertation examines issues in late twentieth-century Turkish-German literature and film.

Ana Foteva is currently a PhD candidate at Purdue University. She has recently presented papers at the 2005 MLA and the 2006 MALCA conferences.

Foteini Garefalakis completed her MA in German Literature at the University of Maryland as is currently pursuing a PhD. Her research interests include drama, cultural studies and women's studies, as well as works particularly by Christa Wolf and Ingeborg Bachmann.

Brooke Kreitinger is a second year PhD student in the German Department at Georgetown University. Her research interests include 19th- and 20th-century literature, literary theory and cultural studies.

Jens Kugele is a PhD student in German Literature and Cultural Studies at Georgetown University, Washington DC. He concentrated in religious studies, political science and Jewish history in Munich where he received his MA in 2005. His research interests lie in German-Jewish history and literature, Zionism, the intersection of religious studies and cultural studies, and collective memory.

Laura Sager is a PhD candidate in the Program of Comparative Literature at the University of Texas at Austin. Most of her current research focuses on interrelations between literature and the visual arts, including film, in 20th-century literature in German, Spanish and English. She holds an MA in Comparative Literature from UT Austin and a BA in English literature and culture from the University of Hamburg, Germany. In past years, she has been awarded a DAAD fellowship for a semester abroad in Madrid and UT's Continuing Fellowship for dissertation research.



L 009 725 418 9

NGR

New German
Review

Featured Articles

- BROOKE KREITINGER VOICES OF GDR YOUTH
- JENS KÜGELE ARMINIUS, THUSNELDA UND DIE ERFINDUNG DER HEIMAT:
JOHANNA FRANUL VON WEIßENTHURNS DRAMA „HERMANN“
- ANA FOTEVA DER NAIVE UND DER SENTIMENTALISCHE HELD BEI SCHILLER
ODER ÜBER DIE KLUFT ZWISCHEN DEM SCHÖNEN BILD DER ANTIKE UND DER
ENTFREMdung IN DER NEUZEIT
- FOTEINI GAPEFALAKIS CASSANDRA RECONSIDERED: THE NEW CONCEPT OF A
WOMAN-MYTH IN THE 20TH CENTURY
- LAURA SAGER META-POETRY AND PAINTING IN THE RENAISSANCE: THE SELF-
CONSCIOUS MEDIUM AND CONSTRUCTIONS OF THE SUBJECT IN WORD AND
IMAGE
- AKAY OR THE BEAUTY OF STREET ART

Book Reviews

- ADILE ESEN ON LESLIE A. ADELSON. THE TURKISH TURN IN CONTEMPORARY
GERMAN LITERATURE. TOWARD A NEW CRITICAL GRAMMAR OF MIGRATION
(2005)